

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Campus de Bauru

KARINE ARIANE SILVA

DISCURSO E AUDIOVISUAL:

A construção de sentido na microssérie Capitu

Bauru
2025



KARINE ARIANE SILVA

DISCURSO E AUDIOVISUAL:

A construção de sentido na microssérie Capitu

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação

Orientadora: Profa. Assoc. Ana Silvia
Lopes Davi Médola

Bauru

2025

S586d Silva, Karine Arianne
Discurso e audiovisual : a construção de sentido na
microsérie Capitu / Karine Arianne Silva. -- Bauru, 2025
105 p. : il., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e
Design, Bauru
Orientadora: Ana Sílvia Lopes Davi Médola

1. Adaptação. 2. Audiovisuais. 3. Linguagem. 4. Semiótica. I.
Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

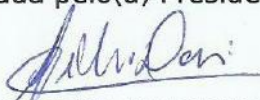
O impacto esperado desta pesquisa na sociedade se manifestará em múltiplos níveis. No âmbito científico e inovador, o estudo avançará o conhecimento na área de comunicação, mídia e semiótica ao propor uma leitura sobre a temática das traduções intersemióticas, especificamente ao analisar a apropriação da linguagem teatral no meio televisivo. Pelo potencial técnico, a análise contribuirá para a compreensão dos códigos da produção audiovisuais. Do ponto de vista social, educacional e cultural, o trabalho incentivará o consumo da literatura brasileira. As descobertas poderão ser utilizadas como ferramentas em salas de aula. Em termos de internacionalização, a aplicação de uma metodologia universal a um produto local e nacional demonstrará o potencial de pesquisa brasileira para o diálogo com a academia global, fortalecendo a relevância de nossa cultura.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The expected impact of this research on society will manifest on multiple levels. From a scientific and innovative perspective, the study will advance knowledge in the fields of communication, media, and semiotics by offering an interpretation of intersemiotic translations, specifically by analyzing the appropriation of theatrical language within the television medium. Due to its technical potential, this analysis will contribute to the understanding of audiovisual production codes. From a social, educational, and cultural standpoint, this work will encourage the consumption of Brazilian literature. The findings could be used as tools in classrooms. In terms of internationalization, applying a universal methodology to a local and national product will demonstrate the potential of Brazilian research to engage with global academia, thus strengthening the relevance of our culture.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE KARINE ARIANE SILVA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 23 dias do mês de setembro do ano de 2025, às 16h40min, no(a) Sala Coonecta e via Google Meet: <https://meet.google.com/kiu-www-squ>, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de KARINE ARIANE SILVA, intitulada **DISCURSO E AUDIOVISUAL: A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO NA MICROSSÉRIE CAPITU**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Audiovisual e Relações Públicas / Faculdade de Arquitetura Artes Comunicação e Design de Bauru, Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS (Participação Presencial) do(a) Departamento de Audiovisual e Relações Públicas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professor Doutor CARLOS HENRIQUE SABINO CALDAS (Participação Virtual) do(a) Programa de Mestrado Profissional em Propriedade Intelectual e Transferência de Tecnologia para Inovação / Universidade do Estado de Minas Gerais. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: A P R O V A D O. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA

KARINE ARIANE SILVA

DISCURSO E AUDIOVISUAL:

A construção de sentido na microssérie Capitu

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação

Data da defesa: 23/09/2025

Banca Examinadora:

Profª. Assoc. Ana Silvia Lopes Davi Médola
UNESP – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Campus de Bauru

Prof. Dr. Laan Mendes de Barros
UNESP – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Campus de Bauru

Prof. Dr. Carlos Henrique Sabino Caldas
UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais

Dedico este trabalho à minha família e aos amigos queridos, que me ensinaram o valor da perseverança, da resiliência e do amor. Este trabalho é o resultado do apoio e do incentivo que recebo de vocês diariamente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me permitir chegar até aqui, alcançando resultados, um dia, inimagináveis para mim.

À minha família por ter me ensinado o valor da educação e da cultura. Graças a vocês sei o suficiente para reconhecer o potencial e o valor do país em que vivo.

À minha orientadora, Ana Silvia, por sua paciência e dedicação, caminhando comigo ao longo desta jornada e não desistindo nem mesmo quando eu própria pensei em desistir.

Aos demais professores que, de alguma forma, contribuíram para a minha formação, transmitindo conhecimentos que enriqueceram minha pesquisa

Aos companheiros mestrandos e doutorandos, pelo crescimento e aprendizado conjunto, principalmente, àqueles que estiveram comigo de maneira mais próxima e frequente. A jornada acadêmica do aluno que mantém um emprego ao longo da formação, não é mais difícil do que a jornada daquele que se dedica exclusivamente, porém, é mais limitada. Nesse sentido, as conversas e trocas de experiências diárias são fundamentais para se chegar a um ponto de equilíbrio.

Às minhas amigas, que me apoiaram, rezaram por mim e compreenderam minha ausência em momentos importantes para elas. É como diz o ditado popular: “Quem tem amigo, tem tudo”.

Por fim, agradeço ao pessoal do meu local de trabalho, pela compreensão durante o período da pesquisa, que foi essencial para conciliar as responsabilidades profissionais com as acadêmicas.

*“A cultura forma sábios; a educação,
homens.”*

(v.de Bonald).

RESUMO

A análise semiótica da microssérie *Capitu* revela a construção de sentido operada pela *Rede Globo*, que, atuando como um destinador, transcende a adaptação literária. A obra articula um percurso de recepção no espectador por meio das instâncias de manipulação, competência, performance e sanção, mobilizando estratégias como a sedução (através da estética) e a tentação (pela promessa de um produto de alta cultura). No nível narrativo, a obra explora a dimensão passional dos personagens como força motriz da trama. A jornada do protagonista Bentinho configura-se como uma complexa transformação, transitando da esperança na juventude para a insegurança na vida adulta, e culminando no rancor na velhice. As paixões dos demais actantes — a ambiguidade de Capitu, a devoção de Dona Glória e a tentação de José Dias — funcionam como ferramentas narrativas que intensificam o drama de Bentinho, reforçando a visão de uma tragédia inevitável. Adicionalmente, o texto emprega o quadrado da veridicção para demonstrar como a narrativa constrói uma verdade, ao passo que utiliza a mentira, o segredo e a falsidade para influenciar a percepção do destinatário. No nível discursivo, a análise se aprofunda na materialização desses conceitos abstratos em elementos visuais e sonoros concretos, processo denominado discursivização. A teatralidade emerge como a isotopia central da obra. O enunciador *Rede Globo* utiliza as categorias de actorialização, temporalização e espacialização para expor a natureza construída da narrativa. A maestria da obra reside na criação de um percurso antitético que confronta a realidade com a encenação. Figuras recorrentes como a cortina vermelha, a iluminação cênica e o bigode postiço de Bento Santiago funcionam como lembretes visuais constantes dessa encenação. O resultado é um texto pluri-isotópico que, para além da exploração do ciúme, reflete sobre a natureza da memória, da verdade e da representação, elevando a tragédia pessoal de Bento Santiago a um drama encenado.

Palavras-chave: adaptação; audiovisuais; linguagem; semiótica.

ABSTRACT

The semiotic analysis of the miniseries *Capitu* reveals the construction of meaning operated by the Globo network, which, acting as a destinator, transcends the literary adaptation. The work articulates a reception process for the viewer through the instances of manipulation, competence, performance, and sanction, mobilizing strategies such as seduction (through aesthetics) and temptation (by the promise of a high-culture product). At the narrative level, the work explores the characters' passionate dimension as the plot's driving force. The protagonist Bentinho's journey constitutes a complex transformation, moving from hope in youth to insecurity in adulthood, and culminating in resentment in old age. The passions of the other actants — Capitu's ambiguity, Dona Glória's devotion, and José Dias's temptation — function as narrative tools that intensify Bentinho's drama, reinforcing the vision of an inevitable tragedy. Additionally, the text employs the square of veridiction to demonstrate how the narrative constructs a truth, while using lies, secrets, and falsehoods to influence the recipient's perception. At the discursive level, the analysis delves into the materialization of these abstract concepts into concrete visual and sonic elements, a process called discursivization. Theatricality emerges as the work's central isotopy. The enunciator, the Globo network, uses the categories of actor-ization, temporalization, and spatialization to expose the constructed nature of the narrative. The work's mastery lies in the creation of an antithetical path that confronts reality with its staging. Recurring motifs such as the red curtain, scenic lighting, and Bento Santiago's fake mustache serve as constant visual reminders of this staging. The result is a pluri-isotopic text that, in addition to exploring jealousy, reflects on the nature of memory, truth, and representation, elevating Bento Santiago's personal tragedy into a staged drama.

Keywords: adaptation; audiovisual; language; semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trecho 1 da sequência introdutória de Capitu	30
Figura 2 – Trecho 2 da sequência introdutória de Capitu	31
Figura 3 – Varanda de Bentinho	38
Figura 4 – Abertura do capítulo “A caminho”	40
Figura 5 – Abertura do capítulo “A catástrofe”	41
Figura 6 – Trem simulado	68
Figura 7 – Porta de Capitu	69
Figura 8 – Escravo	77
Figura 9 – Bento Santiago	79
Figura 10 – Escobar	80
Figura 11 – Dom Casmurro	82
Figura 12 – Capitu adulta	83

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Sistematização do Percurso Gerativo de Sentido	45
Esquema 1 – Quadrado semiótico de Dom Casmurro	46
Esquema 2 – Esquema narrativo canônico	49
Esquema 3 – Esquema narrativo de Capitu	49
Quadro 2 – Critério de classe dos programas narrativos	61
Quadro 3 – Temas e figuras na abertura de Capitu	88
Quadro 4 – Temas e figuras no corpo do capítulo “A catástrofe”	90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

EM	Esquema narrativo
PGS	Percurso gerativo de sentido
PN	Percurso narrativo
PNs	Programa narrativo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	VAMOS AO CAPÍTULO: ATANDO CONCEITOS.....	18
2.1	LUIZ FERNANDO CARVALHO: UMA TRAJETÓRIA EM BUSCA DE OUTRAS LINGUAGENS.....	18
2.2	ALGUMAS REFORMAS DRAMÁTICAS: O CONTEXTO DAS ADAPTAÇÕES.....	29
2.3	OS FILHOS SÃO A CARA DO PAI: BREVE CONCEITUAÇÃO ESTÉTICA.....	33
2.4	ENTRE LUZ E TELA: VISUALIDADE TEATRAL NOS OBJETOS CÊNICOS.....	37
3	TECENDO ENREDOS: TRAJETÓRIAS NARRATIVAS EM <i>CAPITU</i> E <i>DOM CASMURRO</i>	43
3.1	A CONSTRUÇÃO DO QUADRADO SEMIÓTICO EM <i>DOM CASMURRO</i>	45
3.2	O ESQUEMA NARRATIVO E O CONFLITO ENTRE O DESEJO E A DEVOÇÃO EM <i>CAPITU</i>	48
3.3	A TRAMA DAS PAIXÕES E MODALIDADES EM <i>CAPITU</i>	70
4	ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: PERCURSOS DISCURSIVOS EM <i>CAPITU</i> E <i>DOM CASMURRO</i>	74
4.1	PESSOA, TEMPO E ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DA TEATRALIDADE	76
4.2	FIGURAS, TEMAS E ISOTOPIAS NA CONSTRUÇÃO DO SENTIDO.....	87
5	CONCLUSÃO	99
	REFERÊNCIAS.....	102

1 INTRODUÇÃO

A produção audiovisual de Luiz Fernando Carvalho é um tema recorrente nos estudos sobre a televisão brasileira. O diretor carioca, conhecido por sua vasta experiência no meio, transita entre cinema e televisão, embora seu portfólio seja predominantemente direcionado a este último, com a direção de telenovelas e séries em diversos horários da programação. Apesar da vasta quantidade de produções em seu catálogo, sua obra se destaca, sobretudo, por uma marca autoral bem definida, que se manifesta por meio de um artifício estético que converge diferentes linguagens.

Nessa perspectiva, o Projeto Quadrante — idealizado para levar à grade da Rede Globo séries que representassem os quatro cantos do Brasil — resultou, em 2008, na produção e exibição da microssérie *Capitu*, uma adaptação do clássico literário *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Embora não tenha alcançado altos índices de audiência, a produção se notabilizou pelo emprego de diversos elementos típicos do teatro, que foram estrategicamente empregados para configurar uma ambiência que se afasta do realismo tradicional, construindo uma aura de tensão e melancolia.

Diante disso, o presente estudo propõe analisar o emprego desses recursos, buscando responder ao seguinte problema de pesquisa: quais os efeitos de sentido produzidos por meio da convergência das linguagens literária, teatral e audiovisual na microssérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho? A partir desse questionamento, mobilizamos referenciais teóricos para analisar a convergência de linguagens e como essa fusão cria novos sentidos em produções televisivas.

Para responder à questão, foi empregada uma análise semiótica de linha francesa, sob a perspectiva de A. J. Greimas, José Luiz Fiorin e Diana Barros. O trabalho foi estruturado em três capítulos, que se conectam de maneira complementar e têm a intenção de atender ao objetivo de analisar como os elementos teatrais foram dispostos no meio audiovisual para produzir efeitos de sentido em *Capitu*.

Para tanto, o segundo capítulo aborda brevemente a trajetória do diretor Luiz Fernando Carvalho e sua preparação para a construção de sua estética autoral. Neste sentido, considerando a frequência com que busca referências em clássicos da literatura, busca-se também conceituar o procedimento de adaptação, que Carvalho denomina de “aproximação” (Carvalho, 2025), bem como o conceito de estética, tendo em vista as particularidades plásticas com que o diretor se solidificou no mercado

audiovisual. Na sequência, são abarcados o conceito de visualidade teatral, empregada de maneira latente em *Capitu*, e os dois recortes da série que foram elencados para sustentar as análises.

O terceiro capítulo comporta uma análise semiótica proposta mediante a construção do capítulo “A caminho” da microssérie, que faz alusão ao de mesmo nome contido no romance original, com foco no nível narrativo e nos efeitos de sentido dele decorrentes. Neste capítulo, adotamos como destinador a emissora *Rede Globo*; como destinatário o público espectador; e como sujeito, Bentinho (jovem). Iniciamos propondo uma observação do quadrado semiótico do romance, visto que segue a mesma linha narrativa da produção televisiva. Na sequência, um novo tópico procura empreender uma análise a partir do esquema narrativo, e no último tópico estudamos a trama das paixões.

No quarto e último capítulo, partimos para uma análise do nível discursivo da microssérie. Aqui, utilizamos como referência o capítulo “A tragédia” da microssérie, que, tal qual no capítulo anterior, aproxima-se do romance original. Adotamos como enunciador¹ a emissora *Rede Globo* e como enunciatário o público espectador. Realizamos uma análise, no primeiro tópico, das categorias de pessoa (manifestadas nos personagens escravo, Bento Santiago (adulto), Escobar, Dom Casmurro e Capitu), do espaço cênico e do tempo dos acontecimentos, através de marcas temporais e, no tópico seguinte, analisamos as figuras, temas e isotopias, e seus respectivos efeitos de sentido.

Na sequência, elencamos as conclusões obtidas, respondendo ao questionamento que mobilizou a presente dissertação, apresentamos de maneira mais ampla os efeitos de sentido decorrentes da convergência de linguagens (audiovisual, literária e teatral) empregada em *Capitu* e sugerimos os possíveis estudos que poderiam ser desenvolvidos a partir do presente trabalho.

A relevância deste estudo reside não apenas em analisar a obra de um dos mais importantes diretores brasileiros, mas em desvendar as complexas camadas de sentido criadas por *Capitu* através da hibridização de linguagens, que cria um efeito de objetividade, contrastante com a subjetividade do romance. A presente dissertação

¹ Os conceitos de destinador e destinatário configuram os actantes comunicacionais. São categorizados como enunciador – o destinador implícito da instância pressuposta da enunciação – e enunciatário – o destinatário implícito dessa mesma instância. Tais actantes se manifestam no nível discursivo; quando simulam a situação de comunicação, recebem as designações de interlocutor e interlocutário (Greimas; Courtés, 2008, p. 132).

demonstra como a produção televisiva pode subverter a expectativa de realismo e, por meio do diálogo com o teatro e com a literatura, construir uma narrativa densa e repleta de subjetividade. Em um cenário em que a televisão ainda é vista como uma linguagem homogênea, este trabalho se justifica como um olhar minucioso sobre a inovação estética de Luiz Fernando Carvalho, comprovando que a convergência de mídias não é um mero artifício, mas sim um recurso potente para a criação de novas e significativas experiências audiovisuais.

2 VAMOS AO CAPÍTULO: ATANDO CONCEITOS

Em conformidade com a proposta da pesquisa, este capítulo inicial circunscreve o objeto de análise e articula os conceitos fundamentais que guiarão a interpretação. O presente estudo fundamenta-se em uma análise semiótica da microssérie *Capitu*, exibida na televisão aberta brasileira em 2008, como uma adaptação do romance *Dom Casmurro*² de Machado de Assis. A seleção da obra se justifica pela impressão de elementos comuns ao teatro que geram um efeito de objetividade, em contraste com a subjetividade do romance machadiano.

A produção, realizada sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, reflete o perfil profissional do diretor: uma abordagem peculiar, destacada pelo uso de procedimentos de colagem, pelo diálogo com outras linguagens artísticas e, sobretudo, pela estreita conexão com a literatura (Collaço, 2013, p. 22). Para melhor destacar seu estilo, este capítulo delinear brevemente a trajetória do diretor até a produção de *Capitu*, acrescentando outros dois trabalhos que compartilham o mesmo percurso estético.

2.1 LUIZ FERNANDO CARVALHO: UMA TRAJETÓRIA EM BUSCA DE OUTRAS LINGUAGENS

Luiz Fernando Carvalho de Almeida, nascido em 27 de julho de 1960, na cidade do Rio de Janeiro (Salazar, 2008, p. 59), cresceu no contexto da mesma cidade. Filho de um engenheiro, a perda precoce de sua mãe, Glícia Carvalho, de origem nordestina, o marcou profundamente, gerando o desejo de honrar seu nome, o que se manifestou no sobrenome artístico “Carvalho”. Desde jovem, demonstrou um talento natural para o desenho, que o levou a colaborar como ilustrador em centros acadêmicos, como no periódico do Instituto Metodista Bennett (Collaço, 2013, p. 28), e em jornais independentes, sendo *O Pasquim*³ o mais célebre desses periódicos. Nessas ocasiões, teve a oportunidade de estabelecer algumas redes de contato (Moura, 2015, p. 142), o que seria fundamental para sua trajetória. Paralelamente, nutria uma profunda cinefilia, que alimentava com sucessivas idas à Cinemateca do

² Ainda que a versão original date de 1899, neste trabalho utilizaremos edição reimpressa em 2008.

³ Jornal Semanal Brasileiro que circulou no Rio de Janeiro de 1969 a 1991, com forte oposição à Ditadura Militar.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessas sessões, assistia a diversos filmes consecutivos, fazendo anotações sobre o som, a montagem, a fotografia, ou sobre o uso da câmera, quantas vezes fossem necessárias até que conseguisse delinear uma forma de expressão própria (Collaço, 2013, p. 30).

No início da década de 1980, Carvalho iniciou sua trajetória acadêmica em Arquitetura, demonstrando um interesse especial pela disciplina de História da Arte, que, posteriormente, considerou a mais relevante para sua formação (Moura, 2015, p. 143). Nesse mesmo período, ingressou na teledramaturgia, obtendo uma vaga no núcleo *Usina de Teledramaturgia da Rede Globo*. Nesse ambiente, teve contato não apenas com técnicos de televisão, mas também com profissionais do cinema, o que lhe proporcionou um enriquecimento teórico e prático. Além disso, teve a oportunidade de realizar estágios e colaborar como assistente de direção nas adaptações de *O Tempo e o Vento* e *Grandes Sertões: Veredas*. Paralelamente, abandonou a graduação em Arquitetura para iniciar o curso de Letras, acreditando que este seria mais útil em sua trajetória profissional (Salazar, 2008, p. 59-60), já que almejava escrever e produzir um roteiro original, um texto inteiramente seu (Moura, 2015, p. 143).

A carreira de Luiz Fernando Carvalho na direção é marcada por uma busca incessante por inovação e por um estilo autoral desde seus primeiros trabalhos. Em 1986, o curta-metragem *A Espera*, inspirado em Roland Barthes, já demonstrava sua habilidade em extrair poesia visual e narrativa, conquistando múltiplos prêmios e consolidando-se como uma peça fundamental na formação do Banco Nacional de Curtas-metragens (Carvalho, 2025). Essa sensibilidade se expandiu para a televisão quando colaborou na direção de *Tieta* (1989), novela de grande sucesso que explorou o universo de Jorge Amado (Cintra; Cunha Filho, 2021, p. 1099). Em seguida, a minissérie *Riacho Doce* (1990) e o especial *Os Homens Querem Paz* (1991) reforçaram a predileção do diretor por paisagens brasileiras e narrativas com elementos populares (Paiva, 2006, p. 7), muitas vezes em colaboração com Paulo Ubiratan, indicando seus primeiros passos rumo à teatralidade que se tornaria uma de suas marcas.

Nos anos seguintes, a colaboração com o autor Benedito Ruy Barbosa também se mostrou frutífera, elevando a obra de Carvalho a outro patamar. Em *Pedra Sobre Pedra* (1992), a exploração de mistérios (Bonfim, 2025) e o derivado *O Auto de Nossa Senhora da Luz* — que se destacou como um "teleteatro" com influências do cordel e

foi finalista do Emmy International — evidenciaram seu talento para criar narrativas imersivas e visualmente ricas (Carvalho, 2025). O ápice dessa fase veio com *Renascer*⁴ (1993), uma das novelas de maior audiência da década de 1990, onde Carvalho consolidou seu reconhecimento como diretor-autor (Cruz, 2024, p. 334). Aprofundando-se em temas como a pobreza, misticismo e fantasia, e utilizando planos mais longos, a obra refletiu seu estudo das raízes nordestinas, que também influenciou *Uma Mulher Vestida de Sol* (1994) e *A Farsa da Boa Preguiça* (1995), ambas inspiradas em Ariano Suassuna e marcadas pela fusão de teatro e audiovisual (Collaço, 2013).

Em 1996, o sucesso se repetiu com *O Rei do Gado*, outra novela de Benedito Ruy Barbosa que, apesar da enorme audiência e do cuidado na produção, levou Carvalho a um hiato de cinco anos da televisão, em busca de maior satisfação artística (Moura, 2015, p. 412), sendo que, dessa novela, ainda se originou a minissérie *Giovanna e Henrico*. Esse período culminou com seu retorno em 2001, não para a TV, mas para o cinema, com *Lavoura Arcaica*. Adaptando Raduan Nassar, o filme foi um marco cinematográfico, reconhecido com mais de cinquenta prêmios internacionais (Collaço, 2013, p. 39) e um documentário derivado, *Que Teus Olhos Sejam Atendidos*. *Lavoura Arcaica* demonstrou a profundidade de sua imersão nos projetos, realizando estudos prévios intensos. No mesmo ano de *Lavoura Arcaica*, Carvalho retomou a teledramaturgia com a minissérie *Os Maias* (2001), uma coprodução com Portugal que, apesar da riqueza visual, enfrentou desafios de audiência (Collaço, 2013, p. 41).

A sequência de obras demonstra a versatilidade de Luiz Fernando Carvalho em transitar entre diferentes formatos e gêneros, sempre com uma assinatura estética e dedicação à pesquisa e à construção artística, elementos que definem sua trajetória no cenário audiovisual brasileiro. Contudo, o sucesso de audiência foi retomado em *Hoje é Dia de Maria*, uma microssérie exibida em duas temporadas na Rede Globo em 2005. A narrativa central da primeira jornada acompanha a trajetória de Maria

⁴ A versão mais recente da telenovela *Renascer*, dirigida por Pedro Peregrina em 2024, não constitui o foco central desta pesquisa. Contudo, é pertinente salientar que essa releitura, veiculada no período de ascensão de novas adaptações televisivas (CRUZ, 2024 p. 336), mantém o texto original de 1993, o que levanta questionamentos acerca da adequação de seu conteúdo ao contexto contemporâneo do público. Adicionalmente, enquanto a primeira versão foi integralmente concebida por Benedito Ruy Barbosa, a adaptação de 2024 foi realizada de forma autônoma por seu neto, Bruno Luperi. Cumpre ressaltar que Barbosa também foi responsável pelas adaptações das telenovelas *Meu Pedacinho de Chão* (2014) e *Velho Chico* (2016), ambas sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, evidenciando uma parceria consolidada entre os dois profissionais.

(Carolina Oliveira), uma menina sertaneja que enfrenta desde muito jovem as adversidades da miséria e da seca. Após perder a mãe Ceição (Juliana Carneiro da Cunha) na primeira infância, devido a problemas de saúde ocasionados pela seca, sua criação fica a cargo de seu pai (Osmar Prado), um homem humilde, depressivo e alcoólatra, que vive uma dualidade em sua personalidade: ora um pai preocupado e afetuoso, ora um genitor mentalmente desequilibrado e abusivo. Na sequência, entram em cena a madrasta (Fernanda Montenegro) e sua filha Joaninha (Taynná Pina), mais duas figuras manipuladoras e abusivas, que se aproveitam da condição do pai para torturar a garota, o que resulta em sua fuga em busca das “Franjas do Mar”, local onde acredita que encontrará a felicidade plena. Ao longo de sua jornada, Maria conta com a proteção de Nossa Senhora da Conceição (Juliana Carneiro da Cunha) e de diversos personagens fantásticos que a auxiliam em sua busca. Dentre os muitos altos e baixos de sua trajetória, um dos momentos mais significativos ocorre quando a atriz Letícia Sabatella assume o papel de Maria, após uma nova artimanha do diabo. Nesta fase, Maria, agora adulta, vivencia seu primeiro contato com o amor verdadeiro, iniciando um romance com Amado (Rodrigo Santoro).

Na segunda jornada, a narrativa tem como base Maria, que ao final da primeira jornada, retorna à sua condição de criança. Ela é arrebatada pelo mar e lançada em meio à cidade, onde conhece e vivencia dificuldades até então desconhecidas: o capitalismo exacerbado, a vida em situação de rua, a prostituição, a urbanização, o sucateamento da educação, entre outras. Novos personagens surgem, mas são interpretados pelos mesmos atores da primeira jornada. Maria almeja retornar para sua casa, uma vez que chegou à cidade absorvida pelo mar, e conta com a proteção de Nossa Senhora Aparecida. À época de sua exibição, a obra foi alvo, na maioria das vezes, de críticas positivas, principalmente considerando os aspectos que abordava, sua estética infantilizada e sua exibição em um dos últimos horários da emissora — um produto destinado ao público adulto, mas com uma estética pueril. Contudo, a microssérie foi premiada tanto nacional quanto internacionalmente, em categorias que avaliavam o enredo, a produção, o elenco e a estilística, chegando a ser finalista do Emmy Awards 2005 nas categorias de Melhor Minissérie para TV e Melhor Atriz (Carvalho, 2025).

A partir do sucesso de *Hoje é Dia de Maria*, com sua estética que remete ao universo lúdico do faz de conta, Luiz Fernando Carvalho consolidou uma assinatura autoral. Essa trajetória em busca de inovação e novas formas de expressão

culminaria, anos mais tarde, na microssérie *Capitu*. O trabalho do diretor, no entanto, não pode ser analisado sem uma base teórica sólida que permita compreender a essência de sua abordagem. Nesse sentido, ofereceremos ferramentas conceituais necessárias para investigar como Carvalho constrói sentido através da articulação de diferentes sistemas.

A semiótica define a linguagem como o objeto de seu saber, compreendendo-a como um fenômeno biplano, constituído por diferenças e oposições. Conforme Greimas e Courtés (2008), é possível distinguir as linguagens naturais, cujas estruturas são imanentes e o sujeito atua como usuário, das linguagens artificiais, que são manipuláveis pelo homem. Para complementar, Fiorin (1998) entende a linguagem como uma instituição social e um instrumento de mediação entre os indivíduos, exercendo influência em seus comportamentos. Sob essas perspectivas, a linguagem formal emerge como um "corpo de conceitos" abstrato (Greimas, 1976, p. 22), suscetível de ser representado de qualquer maneira, por meio de diversos simbolismos.

Essas perspectivas nos levam a entender que a essência do sentido não está na forma de sua manifestação (oral, escrita, visual), mas na estrutura profunda que a organiza. No entanto, para além dessa base comum a todas as linguagens, cada uma delas possui suas particularidades e especificidades de expressão. Ao nos voltarmos para a linguagem literária, por exemplo, notamos que ela explora essa dimensão formal e estrutural de maneira única, diferenciando-se de outros sistemas de signos. De acordo com as proposições de Roman Jakobson, a linguagem literária se distingue por uma singularidade estrutural que a distancia das demais funções da linguagem. Segundo o autor, o que define uma mensagem verbal como obra de arte é a projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação (Jakobson, 2007, p. 86). Em outras palavras, a linguagem literária transcende a função da conciliação. Nela, a forma — a sonoridade, o ritmo, as rimas e as estruturas gramaticais — ganha relevância intrínseca, criando uma interdependência indissociável entre som e sentido. A repetição e similaridade, que na fala cotidiana são secundárias, tornam-se o princípio constitutivo da mensagem, gerando uma ambiguidade e uma multiplicidade de significados que são a essência da poeticidade.

Uma contribuição igualmente relevante de Jakobson (2007) para a teoria literária reside em sua distinção entre os dois eixos fundamentais da linguagem: a metáfora e a metonímia. Segundo o autor, a linguagem opera por meio de duas

operações básicas, a seleção de unidades (que se relaciona com a metáfora, baseada na similaridade ou semelhança) e a combinação dessas unidades em uma sequência (que se relaciona com a metonímia, baseada na contiguidade ou proximidade). Essa dicotomia se reflete na própria estrutura dos gêneros literários. Enquanto a poesia romântica tende a privilegiar o eixo metafórico, operando por substituições e comparações, a prosa realista, como é o caso de *Dom Casmurro*, inclina-se para o eixo metonímico. Nela, a narrativa se constrói pela contiguidade dos fatos, pela progressão do enredo e pela descrição detalhada de cenários, em que a parte representa o todo e a causa, o efeito. Desse modo, a análise do romance machadiano sob a perspectiva de Jakobson oferece um instrumental poderoso para compreender a mecânica de sua construção narrativa (Jakobson, 2007, p. 103-104).

Por outro lado, a televisão – mais que o rádio e o jornal – se tornou um dos meios de comunicação de massa mais presente na vida das pessoas e, mesmo quando se fala da grande ameaça da rede mundial de computadores — a internet — nos dias de hoje, a audiência das grandes emissoras de televisão consegue se manter estável (Mandaji, 2014). O avanço tecnológico da televisão, ao longo de sua história, influenciou diretamente sua função social e a forma como as pessoas a utilizam. A tecnologia não só definiu os estilos visuais das produções, mas também estabeleceu os modelos de negócios e a estrutura de produção da indústria televisiva (Médola, 2009). Consideremos ainda que a televisão abarca uma diversidade de linguagens que se cruzam no contexto televisivo, empreendendo traços e marcas que evocam recursos televisivos que compreendem e até direcionam a construção dos sentidos. Este aparato se configura por meio de roteiro que passa por figurino, maquiagem, cenário, modos de interpretação, direção, enquadramento, iluminação e ainda, aspectos de montagem e configuração de imagem como edição, cortes, planos, ângulos, movimentação de câmera, sonorização, etc. (Rosário, 2004), que configuram tal linguagem.

A decodificação dessa linguagem é dada pela formação da habilidade no se pôr em relação e na medida em que esse sujeito consegue apreender a significação, por meio do contato com os modos enunciativos do programa televisivo (Mandaji, 2014). Ainda na mesma temática, não se pode negligenciar a relevância dos aspectos relacionados aos sistemas políticos, econômicos e tecnológicos que direcionaram determinada produção televisiva enquanto sistema de expressão. Da mesma forma, as condições de recepção são cruciais, expandindo as observações para além do que

é exibido na tela, visto que a televisão é detentora de uma estrutura tecnológica e mercadológica (Machado, 2001, p. 19). Esta mesma estrutura é forjada para criar uma ambientação que proporcione efeitos de realidade que conectem o espectador com as situações cotidianas, tanto na programação informativa quanto na ficcional (Rosário, 2004). Este forjamento pode se moldar, por exemplo, nos planos de câmera (o primeiro plano estabelece impessoalidade com o espectador; o diálogo direto para a câmera, como quebra da quarta parede, estabelece vínculo e dá um tom realista; plano americano estabelece segurança e credibilidade na narrativa), na trilha sonora que evoca sentimentos ou ambiência, entre outros, tudo isso como signos claros do espetáculo. A performance física das personagens também legitima os sentidos acerca das habilidades e intelectualidade (Rosário, 2004).

Nessa mesma linha, Luiz Fernando Carvalho trouxe à televisão, anos mais tarde (2008), a microssérie *Capitu*. Nesta obra, o diretor parte de uma história clássica e tradicional da literatura brasileira, dando forma aos personagens do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, por meio do *Projeto Quadrante*. Este projeto foi um dos diversos trabalhos realizados em colaboração com a emissora *Rede Globo*. Em suma, a proposta tinha como premissa apresentar um trabalho que pudesse explorar as diversas regiões do país, disseminando um pouco de sua cultura por meio de séries adaptadas a partir de importantes obras literárias. Para tanto, foram selecionadas as seguintes obras: *Dançar Tango em Porto Alegre* (2000), de Sérgio Faraco (região Sul); *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna (região Nordeste); *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum (região Norte); e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (região Sudeste).

Dos quatro trabalhos inicialmente selecionados para compor o projeto, apenas três chegaram a ser de fato adaptados. A primeira obra, *Dançar Tango em Porto Alegre*, nunca foi exibida e não houve sequer qualquer menção sobre seu status ou um possível arquivamento. Já as outras três obras foram adaptadas e exibidas: *A Pedra do Reino* foi ao ar em 2007 e *Capitu* em 2008, respectivamente baseadas nas obras de Suassuna e Assis. No entanto, a baixa audiência registrada durante esse período gerou especulações de que o projeto teria sido abandonado pela *Rede Globo*. Contudo, em 2017, nove anos após a última exibição, foi ao ar a microssérie *Dois Irmãos*, baseada no romance homônimo de Milton Hatoum, que de fato encerrou o

Projeto Quadrante, especialmente com o desligamento de Carvalho da emissora no mesmo ano.

Dentre essas produções, selecionamos *Capitu* como objeto de análise desta pesquisa, não apenas por ser fruto do trabalho do diretor adaptando um grande escritor brasileiro, mas, principalmente, por se conectar diretamente ao universo do teatro tradicional. Destaca-se que foi uma das produções em que a teatralidade mais se manifestou, dentre os trabalhos dirigidos por Luiz Fernando Carvalho. Esse caráter teatral foi proposital, uma vez que a escolha do espaço de gravação visava reforçar a ambientação do período em que *Dom Casmurro* foi escrito. Gravado no Automóvel Clube do Rio de Janeiro, o diretor demonstrou pouca preocupação em limitar o espaço cênico, uma vez que o próprio local já impunha essa limitação. O mobiliário utilizado refletia diretamente o ambiente de um cômodo doméstico onde as cenas se desenrolavam e os personagens manifestavam uma construção corporal marcada e ampliada. Além disso, *Capitu* apresenta uma presença mais moderna e urbanizada, que entra em conflito com a ausência de tecnologia do período retratado. A performance física das personagens também legitima os sentidos acerca das habilidades e intelectualidade (Rosário, 2004), que em *Capitu* se apresenta fortemente com marcações teatrais.

Outro ponto relevante é o elenco da microssérie, que foi quase completamente composto por atores pouco conhecidos ou com poucas aparições anteriores. Na primeira fase da série, *Capitu* foi interpretada por Letícia Persiles, e César Cardadeiro interpretou Bentinho⁵. Eliane Giardini deu vida a Dona Glória, Antônio Karnewale a José Dias (o agregado), Rita Elmôr a Prima Justina, Sandro Christopher a Tio Cosme, Pierre Baitelli a Escobar e Bela Corrijo a Sancha. Com o avanço temporal, após a formação do protagonista na faculdade de Direito, Maria Fernanda Candido assumiu o papel de *Capitu*, enquanto Michel Melamed passou a interpretar Bento Santiago⁶, além de também desempenhar o papel de Dom Casmurro⁷, narrador da história desde o início da série.

Talvez em razão de todas essas escolhas, *Capitu* não teve a mesma recepção calorosa que *Hoje é Dia de Maria* e, conseqüentemente, não agradou tanto ao público

⁵ Neste trabalho, assim nos referiremos à Bento Santiago adolescente.

⁶ Neste trabalho, assim nos referiremos à Bento Santiago adulto e na velhice.

⁷ Neste trabalho, assim nos referiremos à Bento Santiago narrador da história.

e à crítica. Todavia, destacamos uma matéria do jornal *O Globo*⁸, que abordou o fato de que a microssérie teria sido “exibida para alunos do curso de cinema e televisão da Universidade da Califórnia de Los Angeles” (Martins, 2009). A revista *Isto É*⁹ a classificou como “um luxo” (Alves Filho, 2008). No entanto, também surgiram críticas negativas, como a publicada na Revista *Veja*¹⁰, que afirmava: “Seu Dom Casmurro (...) tem a mentalidade de Luiz Fernando Carvalho. Nele, nada lembra o Dom Casmurro de Machado de Assis” (Mainardi, 2008, p. 181). Já o portal *UOL*¹¹ destacou que “o olhar de Carvalho (...) tem qualidade e é diferenciado. Só não está acima do bem e do mal” (Giannini, 2008). Pode-se inferir que esse conflito de percepções decorreu das altas expectativas depositadas pelo público e pela crítica, especialmente após o sucesso estrondoso de *Hoje é Dia de Maria*.

Contudo, a proposição da montagem de uma obra de relevância, como é o caso de *Dom Casmurro*, implica preocupações inerentes ao processo e tal fato não se distanciou da produção de *Capitu*. Para tanto, houve uma reafirmação da literatura de Machado por Carvalho, tanto em termos de conteúdo quanto de linguagem. Contudo, essa literatura se transforma e a partir daí se manifesta em programa de televisão (Carvalho, 2008, p. 78-79). Para Carvalho:

A televisão precisa formar espectadores, é certo, faz parte do trabalho dela, mas ela também precisa assumir uma missão mais nobre, maior, que é a de formar cidadãos. De minha parte, procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro torne-se um patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado (CARVALHO, 2008, p. 83).

A complexidade do processo criativo das narrativas audiovisuais, sejam elas pensadas originalmente para cinema, televisão ou streaming, deve-se essencialmente à sua dinâmica, com a participação de diversos profissionais. Assim, o processo exige a articulação de vários agentes, técnicas, recursos tecnológicos e decisões corporativas, que refletem intenções e interesses artísticos, comerciais e institucionais. Além disso, é um processo que se estende ao longo de várias etapas

⁸ MARTINS, Marília. **Curso da Universidade da Califórnia debate obra de Luiz Fernando Carvalho**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mai. 2009. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/curso-na-universidade-da-california-debate-obra-de-luiz-fernando-carvalho-3144586>. Acesso em: 14.fev.25.

⁹ ALVES FILHO, Francisco. **Capitu é um luxo**. *Isto É*, São Paulo, 3 dez. 2008. Disponível em: https://istoe.com.br/948_CAPITU+E+UM+LUXO/. Acesso em: 14.fev.25.

¹⁰ MAINARDI, Diogo. **E Machado virou circo**. *Veja*, São Paulo, 17 dez. 2008.

¹¹ GIANNINI, Alessandro. **Crítica: “Capitu” mostra que diretor não está acima do bem e do mal**. *UOL*, 10 dez. 2008. Disponível em: <https://televisao.uol.com.br/ultimas-noticias/2008/12/10/ult4244u2113.jhtm>. Acesso em: 14.fev.25.

nas quais a narrativa ganha novas características. É preciso destacar que a investigação do processo criativo nesse contexto envolve considerar a constante interface da criação com os processos de tomada de decisões das corporações da mídia.

O resultado do trabalho de Carvalho em *Capitu*, portanto, não se restringe à mera transposição, mas a um diálogo entre diferentes linguagens. Essa operação de uma espécie de convergência, que Médola (2009) define como “um processo intrínseco de comunicação em rede, agregando diferentes aparelhos em um suporte” e que aqui se instaura no campo das linguagens, se torna a chave para a análise da série. A convergência se manifesta em obra anterior, *A Pedra do Reino*, uma adaptação televisiva da obra de Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, que foi exibida em 2007 (também compondo o *Projeto Quadrante*). Ao narrar a história do protagonista Pedro Dinis Quaderna (Irandhir Santos) e os eventos que o conduziram à prisão, permeados por suas concepções por vezes beirando a loucura, Luiz Fernando Carvalho estabelece um paralelo com a obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, operando um sincretismo de linguagens. Logo no início, nota-se um aspecto teatral, com os personagens envolvidos em uma grande ciranda e Pedro Quaderna ao centro, envelhecido, corcunda e com maquiagens marcantes. Adicionalmente, as intenções de demonstrar ao espectador que a encenação é “apenas teatro” tornam-se claras. Ademais, já na apresentação, utiliza-se um carro-palco, elemento comum ao teatro religioso da Idade Média (Magalhães; Silva, 2016). Dessa forma, cria-se também uma linha de força mais mítica e teatral, que privilegia um tom alegórico e efetiva a construção da obra como uma grande peça de teatro ao ar livre, à semelhança do próprio romance de Suassuna. Soma-se a isso a presença de um narrador-protagonista que se reveste dos movimentos de um *clown* (Guzzi, 2015).

Nessa mesma esfera, em 2014, Carvalho, novamente em parceria com Benedito Ruy Barbosa, dirigiu a telenovela *Meu Pedacinho de Chão*, um remake de uma versão exibida em 1971. Tratava-se de outro projeto que, embora não tenha sido tão bem recebido pelo público, explorou diversas linguagens artísticas, incorporando uma referência a contos de fadas; uma mescla de “cinema faroeste com a realidade virtual dos videogames e do cinema de animação, além do olhar teatral” (Nascimento; Oliveira, 2021). Centrada no romance entre o caipira Zelão (Irandhir Santos) e a professora Juliana (Bruna Linzmeyer), a novela frequentemente empregava planos

abertos com todos os personagens em cena inteiramente posicionados de forma a remeter à amplitude do palco teatral. Além disso, a fictícia cidade de Santa Fé era referenciada por uma espécie de maquete, que aparentava tamanho suficiente para acomodar a altura dos personagens. Outra questão relevante é a construção dos animais articulados, notadamente o cavalo do personagem Zelão e o galo Bené. À época de sua exibição, *Meu Pedacinho de Chão* foi considerada uma obra "inovadora para a teledramaturgia brasileira" (Macedo, 2017). O cenário remetia a um "faz de conta" construído com uma explosão de cores, uma fábula. A cenografia evocava um universo delicado e mágico, no qual temas cotidianos à vida humana eram desenvolvidos por meio de muitas cores, volumes, formas e brilho, e trouxe "novidade para a teledramaturgia brasileira, além do formato reduzido tanto na estrutura quanto na extensão" (Macedo, 2017).

A partir das conceituações apresentadas, torna-se inquestionável a operação de uma convergência de linguagens. Na série *Capitu*, os textos literários e televisivos conjuram distintos acordos narrativos na construção de um mesmo material. O devir entre a literatura e a televisão operado pelos cortes e ligações entre estas linguagens remetem a uma recriação da narrativa televisiva no texto referencial, que sobrepujam qualquer relação de dívida que possa existir entre audiovisual e literatura (Ulhoa, 2015). Neste sentido, cumpre mencionar: Foi por meio da compreensão e aplicação desses conceitos que Carvalho adaptou *Dom Casmurro* e apresentou ao público *Capitu*, com a propriedade e segurança necessárias para transpor a complexa dualidade machadiana.

Segundo Rosário:

Não é novidade, afinal, que a televisão constrói o seu discurso num processo de significação engendrado sobre o imaginário do espectador, recorrendo, portanto, à fantasia. Para isso, utiliza a subjetividade: encantamento, desejos, anseios, medos, temores, humor. A consubstanciação da subjetividade em recursos expressivos cria uma relação de contato com o telespectador, de uma forma tão estreita, que a televisão perpassa a vida, e a vida perpassa a televisão. Um se dissolve no outro, e ambos se reconstróem (ROSÁRIO, 2004).

O fato de *Capitu* apresentar elementos enraizados no teatro, reforçando que linguagem literária, teatral e, principalmente, televisiva se encontram num processo que exemplifica como essa convergência de linguagens pode se mostrar satisfatória. Essa complexidade de articulações entre agentes, técnicas e recursos é o que define o processo criativo das narrativas audiovisuais, que, como vimos, são moldadas por intenções e interesses diversos (Rosário, 2004). Desse modo, a análise do trabalho

de Luiz Fernando Carvalho na microssérie nos permite compreender não apenas as particularidades de sua linguagem autoral, mas também os desafios e as possibilidades inerentes ao processo de adaptação, tema que será abordado no tópico seguinte.

2.2 ALGUMAS REFORMAS DRAMÁTICAS: O CONTEXTO DAS ADAPTAÇÕES

Este tópico tem como objetivo discutir a natureza da tradução de *Dom Casmurro* para a microssérie *Capitu*, compreendendo-a não como uma ilustração, mas como um processo de adaptação. O foco estará nas escolhas e transformações realizadas por Luiz Fernando Carvalho que resultam em uma nova construção de sentidos na manifestação audiovisual.

O trabalho de Luiz Fernando Carvalho é reconhecido por sua relevância no cenário audiovisual, sendo pertinente analisar a maneira como o diretor busca referências para compor e estruturar suas obras. Concentrando-nos na microssérie *Capitu* (2008), que tem sua gênese na literatura e foi transposta para o meio televisivo, propomos aprofundar a compreensão desse processo, fundamental para a nossa análise. De fato, o diretor, sendo um "amante das palavras" (Moura, 2015, p. 150), frequentemente explora o apelo literário em suas abordagens. Nesse contexto, Robert Stam, em seus estudos sobre adaptações, discorre sobre a relação com as obras originais:

No caso das adaptações cinematográficas dos romances, [...] o original ou hipotexto é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. (STAM, 2006, p. 50)

Essa perspectiva de transformação se alinha com a visão de Luiz Fernando Carvalho, que prefere o termo "aproximação" à "adaptação", destacando que seu trabalho na microssérie não é um "achatamento" do original, mas um "diálogo com a obra" (Carvalho, 2008). Essa "aproximação" ressalta a natureza de recriação autoral, onde a leitura do texto-fonte é ativa e geradora de novos sentidos. Complementarmente, Silva (2013) descreve a adaptação como uma "mudança de habitat que exige profunda transformação para sobreviver. "

Dadas essas conceituações, *Capitu* configura-se como um caso de como o campo das adaptações transcende o fazer-transformador, englobando um processo de co-criação que dá luz a uma nova obra. No caso da microssérie, a transposição de *Dom Casmurro* não se limita a pequenas alterações nos diálogos ou a ajustes de enredo. Pelo contrário, a obra machadiana apresenta desafios singulares para a tradução intersemiótica, como a centralidade do narrador não confiável (Dom Casmurro) e a construção da ambiguidade via enunciação “verbal”. A microssérie, portanto, opera uma profunda reconfiguração de sua discursividade. A presença da urbanização e a mescla com o século XIX, que faz um contraponto com a temporalidade atual, por exemplo, não são apenas configurações estéticas, mas estratégias discursivas que refigurativizam o tempo e o espaço, gerando um efeito de sentido híbrido. Assim, embora o percurso fundamental possa ser preservado, a transposição de significação, agora na esfera audiovisual, implica uma nova configuração dos sentidos, que será o foco da nossa análise.

Figura 1 – Trecho 1 da sequência introdutória de *Capitu*



Fonte: *Capitu* (2008)

Figura 2 –Trecho 2 da sequência introdutória de *Capitu*



Fonte: *Capitu* (2008)

É precisamente nesse ponto que a tradução intersemiótica emerge. Conforme Plaza (2003, p.12), a tradução intersemiótica transcende a simples interação de signos; ela é uma "atividade intencional e explícita da tradução" e uma "prática crítico-criativa" que implica uma "ação sobre estruturas eventos" e um "diálogo de signos". Em *Capitu*, essa "ação sobre estruturas" se manifesta na reconfiguração do percurso gerativo de sentido (que será mais bem conceituado nos próximos capítulos) do romance para o audiovisual.

Jakobson (1959, p. 65) afirma que a tradução intersemiótica "ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais". Nesta perspectiva as ideias e os significados podem 'viajar' entre diferentes formas de comunicação, não por uma conversão literal, mas por um processo criativo de interpretação que ressignifica o original na nova linguagem, tal qual ocorre com *Dom Casmurro* e *Capitu*. Ainda que já tenhamos abordado no tópico anterior, contextualizaremos o conceito de linguagem, tendo em vista a definição de Greimas e Courtés:

O objeto do saber, visado pela semiótica geral (ou semiologia): não sendo tal objeto definível em si, mas apenas em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção, qualquer tentativa de definição da linguagem (como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação, etc.) reflete uma atitude teórica que ordenam a seu modo, o conjunto dos "fatos semióticos". O menos

comprometedor é talvez substituir o termo linguagem pela expressão conjunto significante. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 290)

Dentro dessa dinâmica de tradução intersemiótica e co-criação, a linguagem emerge como o elemento central na construção de sentido, compreendida não apenas como um meio de comunicação, mas como um conjunto significante que estrutura e manifesta o sentido em diferentes planos. Em *Capitu*, a linguagem televisiva opera essa interpretação dos signos verbais do romance, como propõe Jakobson (vide excerto acima), por meio de suas próprias regras e possibilidades.

Nessa complexa tessitura da tradução intersemiótica, a obra de Luiz Fernando Carvalho em *Capitu* demonstra como a transposição de uma linguagem verbal para uma audiovisual implica uma reconfiguração do sentido, indo além da ilustração do original. Essa “ação sobre estruturas e eventos” (Plaza, 2003, p. 12) significa que a microssérie não apenas apresenta o ‘o quê’ da história machadiana, mas, crucialmente, o ‘como’ essa história é percebida e interpretada. A subjetividade do narrador de *Dom Casmurro*, por exemplo, que no romance é construída pela própria voz-escrita de Bentinho, é traduzida no audiovisual por uma série de escolhas de câmera e sequências que podem tanto reforçar quanto questionar sua perspectiva, conforme demonstraremos nas análises. Assim, a tradução intersemiótica torna-se um procedimento que ressignifica o material-fonte, dotando-o de novas camadas interpretativas intrínsecas ao novo meio de expressão.

A escolha de Luiz Fernando Carvalho pelo termo “aproximação” em detrimento de “adaptação” destaca precisamente o caráter interpretativo e autoral desse processo. Não se trata de um trabalho mecânico de transposição, mas de uma leitura ativa e criativa que se materializa nas escolhas estéticas e narrativas da microssérie. Isso se manifesta, por exemplo, na forma ampla de como *Capitu* é construída visual e sonoramente, ou como a passagem do tempo é sugerida. Essas escolhas, que compõem a visão particular do diretor, são as marcas de uma tradução que não busca um equilíbrio, mas uma nova maneira de enunciar, capaz de evocar e reinterpretar a obra original, promovendo um diálogo entre os dois textos em diferentes temporalidades e meios de manifestação.

Essa transmutação de meios implica em ganhos e perdas figurativas. A título de exemplo, vejamos: se, por um lado, a riqueza da prosa machadiana e a profundidade da voz interna do narrador podem ser reconfiguradas, por outro, a microssérie ganha em concretização da atmosfera, em expressividade visual e sonora demarcadas. A tradução intersemiótica, portanto, busca uma equivalência de efeito –

não a literalidade – capaz de evocar e reinterpretar a complexidade do original. Adicionalmente, a autoria da tradução é intrínseca ao processo. Assim as escolhas de Luiz Fernando Carvalho atuam como o dizer de um enunciador (*Rede Globo*) que modula a transposição, imprimindo sua visão estética e sua forma de conceber a narrativa na própria construção do sentido da microssérie.

Nesse contexto, a convergência de linguagens que se dá através da mescla de diferentes manifestações artísticas em *Capitu*, não é apenas um traço estilístico e estético, mas um componente ativo da tradução intersemiótica. A ópera, por exemplo, com sua carga dramática, atua como um sistema de expressão que figurativiza as tensões passionais do romance, enquanto o teatro tradicional, através de cenários simbólicos e performances estilizadas, enuncia a ambiguidade e a tecnologia audiovisual evoca o sentido da inovação. Esse exemplo de intersecção demonstra a capacidade de "diálogo de signos" e a "reescritura da história" (Plaza, 2013, p. 12).

A análise semiótica que será desenvolvida nos capítulos terceiro e quarto opera através de um sincretismo de linguagens, conforme veremos adiante, e permitirá assim desvendar como esses procedimentos se concretizam no texto audiovisual de *Capitu*, culminando na compreensão de sua particular tessitura, sua relação com o clássico machadiano e os efeitos de sentido delas decorrentes.

A partir da compreensão da adaptação como uma tradução intersemiótica e um processo de co-criação, torna-se essencial analisar o veículo que torna essa transmutação possível: a estética. Se, como aponta Jakobson (1959, p. 65), a tradução intersemiótica consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais, é na estética televisual que essa interpretação se concretiza. As escolhas de Luiz Fernando Carvalho, desde o uso da linguagem teatral até a refiguração dos elementos da prosa machadiana, não são meros recursos figurativos; elas constituem a própria base da sua abordagem interpretativa. Desse modo, a análise da estética da microssérie não é um tópico secundário, mas o campo de investigação para desvendar como a intenção do diretor — de criar um diálogo com a obra original — se manifesta visual e sonoramente, imprimindo novas camadas de sentido na narrativa de *Capitu*.

2.3 OS FILHOS SÃO A CARA DO PAI: BREVE CONCEITUAÇÃO ESTÉTICA

Com o objetivo de evidenciar o fazer estético que contribui para a construção da singularidade de Luiz Fernando Carvalho, este tópico se dedica a um referencial que explorará o conceito de estética e sua importância para a formação imagética da obra que constitui o objeto de estudo desta pesquisa (*Capitu*).

A discussão sobre o conceito de estética é multifacetada e historicamente complexa. Conforme a abordagem de Maria Beatriz de Medeiros, no início, a *aisthesis* grega era compreendida como um "estar aberto ao mundo" e uma abertura "ao sensível", permitindo-se contaminar pela experiência (Medeiros, 2005, p. 13). Essa perspectiva inicial é fundamental, pois estabelece a estética como uma experiência puramente sensorial e não racionalizada.

No entanto, essa compreensão se transforma drasticamente com o passar do tempo. Com Alexander Baumgarten, a estética emerge em seu sentido moderno, tornando-se uma ciência voltada para o conhecimento sensível. Nesse novo contexto, o gosto está intrinsecamente ligado ao bom gosto, à grandeza, à verdade e, finalmente, à perfeição (Medeiros, 2005, p. 38). O conceito se desloca do sentir para uma perspectiva racional.

Nesse sentido, desde Platão e Aristóteles, os estudos acerca do belo tentam sustentar a estética como uma disciplina filosófica. Os dois filósofos foram os primeiros a tentar compreender a beleza artística e natural a partir de um ponto de vista filosófico. A princípio, corroborando a afirmação de Medeiros, a *aisthesis* designava a sensação sensível. Contudo, com o avanço da modernidade, a estética perde seu discurso original e, com ele, a forma mais adequada de se falar sobre o belo e sobre a arte (Vaccari, 2018, p. 10).

A evolução conceitual da estética é crucial para a pesquisa. A partir do século XIX, a disciplina, entendida como estudo da sensibilidade, sofre um declínio em favor da Filosofia da Arte. A modernidade, marcada pela reflexão, rompe a relação imediata com o belo, levando a arte a ser apreciada não apenas por sua beleza intrínseca, mas por meio do pensamento, sendo "recuperada apenas como Ideia" (Vaccari, 2018, p. 10). A obra de Carvalho, ao propor uma interpretação reflexiva, se encaixa perfeitamente nesse modelo.

É nesse contexto que a técnica utilizada por Carvalho se torna uma parte essencial do processo, revelando a articulação entre a Poética (*poiesis*) e a Estética (*aisthesis*). Enquanto a *poiesis* refere-se à ação do fazer criativo, que organiza a forma e a técnica (como a de Carvalho), a *aisthesis* se manifesta na ação sensível do

espectador. A experiência estética, portanto, não é um processo passivo, mas um *continuum* de recriação, no qual o enunciatário, longe de ser um mero destinatário, participa ativamente da produção de sentido por meio da interação sensível (Barros, 2012). Essa perspectiva de recepção ativa, onde o sujeito não está "anestesiado" em sua relação com a mídia, é central para a comunicação contemporânea (Barros, 2017). Conforme Lucena Júnior (2005, p. 28) aponta, "técnica e estética convivem em simbiose, nutrindo-se intimamente uma da outra". A técnica de direção em *Capitu*, ao contribuir para uma experiência sensorial e reflexiva, evidencia essa simbiose entre a forma de produção e a proposta estética da obra.

A estética, por sua vez, se preocupa com a maneira como as percepções sensíveis se organizam em experiências que são entendidas, apreciadas e comunicadas. A forma como o espectador interage com o objeto de arte é percebida de maneira distinta, dependendo de sua experiência particular. Para Plaza (2003, p. 23), "produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre suas próprias qualidades".

A estética, em sua forma mais elaborada, parte de uma organização de signos que evocam sentimentos e sensações. Esses elementos resultam de um processo estrutural mais profundo que, no contexto das mediações culturais, permite que os símbolos adquiram diferentes compreensões. Por isso, ao assistir à adaptação de *Capitu*, o espectador encontra uma personagem forte e racional, distinta da imagem sedutora e manipuladora frequentemente associada à obra de Machado de Assis.

A estética de Carvalho também pode ser compreendida sob a luz do conceito de reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin. Em seus estudos sobre a autenticidade, Benjamin (1955, p. 03) argumenta que "o aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade". Para ele, a arte enfrenta a perda de sua aura com o avanço tecnológico, que massifica a reprodução. A experiência de ler a obra original é descaracterizada quando ela se torna uma cópia transposta em outros meios.

No entanto, a adaptação de *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho ressignifica essa perda. Ao transpor a obra literária para a televisão, o diretor democratiza o acesso e convida um público mais amplo a uma discussão sobre a história e a personagem. A estética de Carvalho, nesse sentido, se afasta de uma produção autônoma e elitista (Vaccari, 2018, p. 12) e se aproxima de uma forma de reconectar a arte com a sociedade. A dessacralização da obra de arte é utilizada para instaurar uma nova

autoridade visual e uma nova forma de engajamento com a narrativa. Essa ressignificação, ao invés de levar à anestesia ou à contemplação passiva, busca justamente o oposto: reativar o sentir do enunciatário por meio da experiência estética, como defende Barros (2017).

A estética televisiva, sob a perspectiva de Rosário (2004), configura-se como um espetáculo dessacralizado. O meio televisivo, através de suas técnicas de edição, supera a imobilidade de formatos tradicionais como o teatro e o circo, construindo uma visão absoluta para o espectador. Essa nova forma de espetáculo torna a arte mais acessível e transparente, mas paradoxalmente cria uma imagem de um corpo onipotente na tela que, embora virtual, exerce uma autoridade significativa sobre o imaginário do público. A estética de Carvalho em *Capitu* dialoga diretamente com essa ideia, pois, ao utilizar a linguagem televisiva para reinterpretar uma obra clássica, ele oferece uma experiência que é, ao mesmo tempo, democrática e imersiva.

A televisão, enquanto meio, atua como uma poderosa mediadora na cultura do consumo, apresentando um vasto supermercado de identidades que estimula a fluidez dos sujeitos. A vida na tela, frequentemente idealizada, pode fazer com que a vida cotidiana pareça irreal em comparação. Essa dinâmica demonstra o papel da estética televisiva como uma ferramenta que, ao mesmo tempo que reflete a sociedade, influencia a forma como os indivíduos se percebem e interagem com o mundo.

Complementarmente, Rosário (2004) aborda a complexidade da programação televisiva como um espaço que atua em diferentes níveis de percepção, podendo se focar no princípio da realidade ou no princípio do prazer. A televisão muitas vezes busca a identificação com o público ativando porções do inconsciente, o que Rosário descreve como a busca por sentidos mais instintivos e emocionais, sem o compromisso com a racionalização. O trabalho de Carvalho, ao utilizar o minimalismo e a iluminação para criar uma atmosfera de solidão e nebulosidade, apela diretamente a essas sensações. Assim, ele manipula a estética televisiva não para simplesmente informar, mas para provocar uma resposta emocional profunda, conectando o público à narrativa de forma subjetiva e afetiva.

A singularidade da obra de Carvalho se manifesta de maneira notável na utilização de elementos e recursos teatrais, que constituem o principal objeto de análise desta dissertação. O uso da quebra da quarta parede, por exemplo, é uma estratégia cênica que o diretor emprega para estabelecer um diálogo direto e íntimo com o público. O personagem-narrador, Dom Casmurro, se dirige diretamente ao

espectador, uma técnica que provoca sentimentos de perplexidade e, posteriormente, pena, intensificando a imersão na trama.

A estética de Carvalho em *Capitu* é caracterizada por um cuidado minimalista com a iluminação, cores e texturas, que criam um ambiente que apela diretamente aos sentidos do público. A ampliação do espaço cênico e a utilização de tons escuros reforçam a atmosfera de solidão e nebulosidade do protagonista, elementos que poderiam ser facilmente encontrados em uma encenação teatral. Essa abordagem contribui para a experiência fantasiosa e conduz o público à percepção de que está diante de uma representação e não de uma realidade simulada. Esses elementos não são meros adornos visuais, mas dispositivos poéticos que intencionalmente tensionam a percepção, exigindo do enunciário uma interação sensível mais intensa. Ao se afastar da simulação de realidade, a estética minimalista e teatral de *Capitu* potencializa a estesia (o sentir) e a (re)ação do espectador, garantindo que a comunicação não seja "anestesiada" (Barros, 2017). Deste modo, o espectador é levado a um processo de reconhecimento do estado passional do protagonista, no qual o aparato estético-teatral media a alteridade e o sentir entre a obra e o público (Barros, 2020).

A série, em sua abordagem fragmentada e não linear, rompe com a ideia de uma obra fechada e perfeita. Carvalho utiliza uma série de elementos que, em vez de criarem uma contemplação passiva, buscam o efeito do choque e do conflito no público, ecoando as mudanças que transformaram a arte tradicional (Vaccari, 2018, p. 11). A obra de Carvalho, portanto, se estabelece na intersecção entre o literário, o teatral e o televisivo, utilizando as convenções de um meio para enriquecer a linguagem do outro.

É a partir da materialização desses recursos teatrais que se torna possível compreender a visualidade teatral da obra, que se configura como o ponto importante desta análise. Nesta interação entre o literário, o teatral e o televisivo a experiência estética se desdobra em experiências poéticas, em um continuum de recriação, conforme problematiza Barros (2012, 2017) ao discutir a produção de sentido no plano da interação sensível.

2.4 ENTRE LUZ E TELA: VISUALIDADE TEATRAL NOS OBJETOS CÊNICOS

Nesse contexto, para compreender a complexidade da microssérie *Capitu* (2008) de Luiz Fernando Carvalho, é fundamental abordar a visualidade como um conceito central, distinto da visibilidade. Tudella (2017, p. 22) conceitua a visualidade como uma "articulação capaz de cumprir expressividade, comunicação e experimentações sensoriais particulares" sublinhando que ela difere da visibilidade, que é relacionada ao processo químico da percepção da luz, para adentrar o campo da potência artística do objeto. Complementarmente, Sardelich (2006, p. 462 apud Walker e Chaplin, 2002) define o termo como "o olhar socializado", sugerindo que a visualidade é um processo de interpretação que se molda pelas vivências e experiências do receptor. Essa distinção conceitual é crucial para a análise proposta, pois posiciona a visualidade como um sistema de signos ativo na construção de sentido, elementos que serão aprofundados nas análises dos níveis narrativo e discursivo.

O sincretismo de linguagens entre teatro, literatura e televisão se opera dentro do campo audiovisual e é construído de maneira a intensificar o significado de uma cena. Assim, sustentado pelos aspectos teatrais alocados no contexto da série e ainda pelo conceito de linguagem, já abordado na seção 2.1 e 2.2 do presente estudo, o enunciador converge linguagem teatral operando através/juntamente de linguagem televisiva. Esse procedimento evoca no espectador um sentimento de conflito, ao mesmo tempo que o convida a desvendar estruturação da imagem configurada e apresentada como produto, por meio do sentido engendrado.

Em *Capitu*, a performance dos atores é um dos pilares da visualidade teatral. Observa-se a adoção de gestos e expressões ampliadas e marcadas, remissivas da projeção cênica, incomum em produções televisivas. A escolha por atores menos conhecidos do grande público acentua essa intencionalidade, desviando a atenção das telas e direcionando-a para a plasticidade da interpretação. A movimentação frequentemente lenta e quase estática dos personagens reforça a ideia de que o movimento em si deve ser contemplado e compreendido em sua primeira apresentação, tal qual no palco, onde não há retorno ou repetição imediata. Esses elementos performáticos constituem um sistema de representações que será desvelado nas análises, evidenciando como a visualidade contribui para a construção dos perfis e das relações entre os personagens.

A microssérie explora com maestria os objetos cênicos e os figurinos. Os objetos, como a representação do quintal da Rua de Matacavalos por uma pintura em

giz no chão, funcionam como marcadores espaciais e temporais, conectando o século XIX ao XXI e sublinhando a persistência de questões sociais. Os figurinos, por sua vez, ilustram o amadurecimento dos personagens, enquanto a maquiagem e as expressões acentuam os conflitos internos, como os icônicos "olhos de cigana oblíqua e dissimulada". Esses detalhes visuais não são apenas adereços, mas dispositivos semióticos que corroboram a complexidade narrativa e discursiva da obra, revelando a intencionalidade do diretor em cada escolha visual.

Figura 3 – Varanda de Bentinho



Fonte: Capitu (2008)

Finalmente, dois aspectos da visualidade reforçam a conexão com o teatro. Primeiro, a constante referência ao teatro tradicional serve como base para uma crítica à manipulação do destino e às consequências da vulnerabilidade, seja pela ação humana ou por forças invisíveis. Em segundo, a estética da luz e da cor orienta a narrativa, criando atmosferas de tensão, mistério e drama, e destacando elementos melancólicos. A iluminação cuidadosamente calculada e contrastante evoca emoções e fortalece as críticas sociais levantadas, replicando a função da luz no universo teatral. Ambos os elementos evidenciam como a teatralidade não é apenas um aspecto estético, mas uma ferramenta narrativa e discursiva potente, que será desdobrada e analisada nos capítulos subsequentes.

Sob a perspectiva semiótica, a microssérie *Capitu*, exibida pela Rede Globo, estabeleceu uma comunicação que visava articular o contexto da redação de *Dom Casmurro* com o cenário contemporâneo de sua exibição. Nessa dinâmica, a microssérie não apenas apresentou uma verdade sobre o mundo à audiência, mas

delegou ao espectador a responsabilidade pela interpretação e aceitação de sua proposta. Esse processo, que manteve uma ambiguidade temporal ao não explicitar a enunciação do discurso, é crucial para compreender a construção de sentido na obra. Mais à frente o termo 'discurso' será mais bem abordado e conceituado.

Antes, mencionemos o ato de produção desse discurso, nomeado 'enunciação' e que se configura como a instância de mediação fundamental entre as estruturas narrativas e discursivas. Ela projeta, para fora de si, os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso – que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação, processo denominado desembreagem (Barros, 2005, p. 54). Adicionalmente, a enunciação é um ato passível de investigação por uma teoria narrativa, constituindo-se como um simulacro de ações humanas (Fiorin, 1996, p. 32). Conforme Greimas e Courtés (2008, p. 166), a enunciação é a "instância de mediação que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua", aproximando-se do ato de linguagem. Compreender a enunciação neste capítulo introdutório é essencial, pois ela servirá de arcabouço teórico para a análise de como a visualidade e as escolhas estéticas de Luiz Fernando Carvalho atuam na construção do sentido nos níveis narrativo e discursivo de *Capitu*, permitindo que a dissertação aprofunde a relação entre o que é mostrado (visualidade) e como isso é enunciado para o espectador.

Para Fiorin

Quando um enunciador comunica alguma coisa, tem em vista agir no mundo. Ao exercer seu fazer informativo, produz um sentido com a finalidade de influir sobre os outros. Deseja que o enunciatário creia no que ele lhe diz, faça alguma coisa, mude de comportamento ou de opinião etc. Ao comunicar, age no sentido de fazer-fazer. Entretanto, mesmo que não pretenda que o destinatário aja, ao fazê-lo saber alguma coisa, realiza uma ação, pois torna o outro detentor de um certo saber.

Comunicar é também agir num sentido mais amplo. Quando um enunciador reproduz em seu discurso elementos da formação discursiva dominante, de certa forma, contribui para reforçar as estruturas de dominação. Se se vale de outras formações discursivas, ajuda a colocar em xeque as estruturas sociais. No entanto, pode-se estar em oposição às estruturas econômico-sociais de uma maneira reacionária, em que se sonha fazer voltar um mundo que não mais existe, ou de uma maneira progressista, em que se deseja criar um mundo novo. (FIORIN, 1998, p. 74)

Para a análise, consideraremos dois momentos distintos da microssérie *Capitu*.

O primeiro recorte, que servirá para a análise das estruturas narrativas, é a cena do terceiro episódio que remete ao capítulo "A Caminho" (01:20:09, disco 1). Ela alude à partida de Bentinho para o seminário, em cumprimento à promessa de sua mãe. O segundo, que se debruçará sobre as estruturas discursivas, encontra-se no quinto e

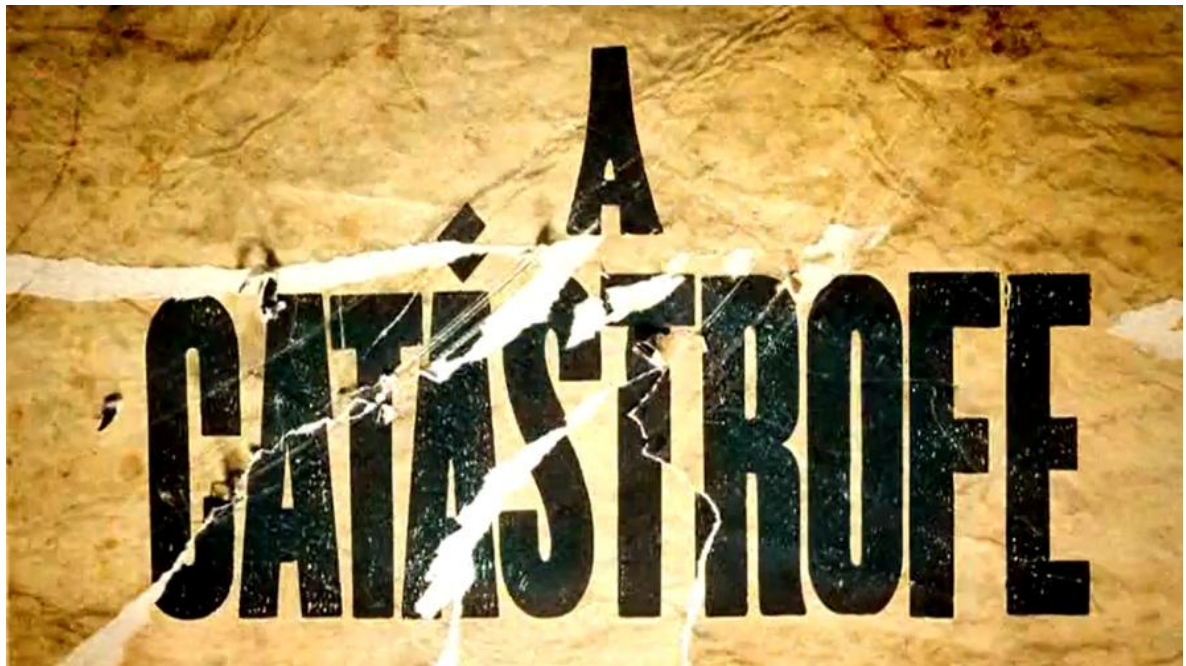
último episódio (01:10:35, disco 2). Este recorte faz alusão ao capítulo "A Catástrofe", que narra o recebimento, por Bento Santiago, da notícia sobre o afogamento de Escobar.

Figura 4 – Abertura do capítulo “A caminho”



Fonte: Capitu (2008)

Figura 5 - Abertura do capítulo “A catástrofe”



Fonte: Capitu (2008)

É inegável que a transposição de *Dom Casmurro* para a microssérie *Capitu* permitiu ao enunciador empregar uma gama expandida de recursos expressivos. A

semiótica, conforme as bases teóricas estabelecidas neste capítulo, emerge como a ferramenta apta a desvelar essa construção de sentido. Os procedimentos narrativos e visuais, reforçados pela proeminente expressividade teatral, evidenciaram os papéis sociais dos personagens e a artificialidade do espaço cênico. Com o arcabouço teórico consolidado, este estudo procederá à análise de como *Capitu* traduziu o clássico literário, aplicando os conceitos semióticos.

Em síntese, este capítulo estabeleceu as bases teóricas que sustentam a análise de *Capitu*. Ao traçar a trajetória de Luiz Fernando Carvalho, compreendemos sua visão autoral da televisão como um meio para formar cidadãos, o que direciona seu trabalho de adaptação. A partir da semiótica, discutimos a transposição intersemiótica não como uma simples tradução, mas como um processo de ressignificação que dota a obra de novas camadas de sentido. Por fim, exploramos a estética singular do diretor, ancorada no teatro, na literatura e na televisão, como a principal manifestação dessa reescrita. A teatralidade, com seus recursos de cenografia, iluminação e performance, emerge como uma importante ferramenta para a construção desse universo.

Com esse arcabouço teórico consolidado, o próximo capítulo se debruçará sobre a aplicação dos conceitos semióticos, analisando como a encenação teatral e as escolhas estéticas atuam diretamente nas estruturas narrativas de *Capitu*, desvendando o percurso de seus actantes e a construção de sentido da obra.

3 TECENDO ENREDOS: TRAJETÓRIAS NARRATIVAS EM CAPITU E DOM CASMURRO

Enquanto objeto audiovisual, *Capitu* empreende estratégias para a construção de um sentido. De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 457) o sentido é o que torna possível a paráfrase, a tradução ou a própria intencionalidade humana. O linguista L. Hjelmslev define esse sentido como a matéria-prima ou suporte inicial que permite que qualquer sistema de signos, como a linguagem, possa se manifestar. Assim, o sentido é a base que sustenta tanto a capacidade de reinterpretar informações quanto a própria forma como os sistemas de comunicação se estruturam. Diante disso, o presente estudo identificará quais os efeitos de sentido gerados a partir de sua análise.

Para que a análise do texto chegue aos efeitos de sentido, a metodologia utilizada se baseará no Percorso Gerativo de Sentido (PGS), que sustentará as asserções e os encadeamentos deste estudo, embasado pela semiótica discursiva. De acordo com Fiorin (1994, p. 17), trata-se de uma sucessão de três níveis que demonstram como o sentido é produzido e interpretado. Adicionalmente, Barros (2005, p. 13) pontua que a semiótica, por meio desse percurso, concebe seu plano de conteúdo por intermédio de um encadeamento lógico que se move do mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto. Este plano de conteúdo em conjunção com um plano de expressão, concebe a linguagem - Já conceituada no capítulo anterior (Greimas, 1975, p. 43). Quanto aos planos tratam-se, respectivamente, de um que se relaciona com o processo de imanência e outro que está ligado ao processo de manifestação, articulando-se em formas semióticas distintas. Complementarmente, Greimas (1975, p. 42) aborda essa relação:

A fim de produzir as línguas naturais, as unidades mínimas, ou mesmo configurações inteiras do plano da expressão são transformadas em unidades e configurações do plano do conteúdo; tendo as mesmas características e as mesmas dimensões. (...) A transformação da expressão em conteúdo considerada como um processo que correlaciona dois sistemas virtuais (...) pode ser apresentada como uma tentativa de explicação da passagem do referente extralinguístico para o plano do conteúdo linguístico, isto é, para a estrutura semântica. (GREIMAS, 1975, p. 42)

O PGS constitui um modelo de representação do plano de conteúdo. Os três níveis mencionados do PGS são o fundamental (ou profundo), o narrativo e o discursivo, sendo que cada um possui seus próprios componentes semânticos e sintáticos. Greimas (1975, p. 126) intitula estruturas fundamentais como o nível onde

se constituem as contradições de existência dos objetos semióticos, com um estatuto lógico e definível. É neste nível que a significação emerge por meio das oposições semânticas de base (BARROS, 2005, p. 13) e o relacionamento instaurado a partir delas é o ponto de partida para a geração do sentido. Para que tais oposições se relacionem, é necessário que os elementos estejam em eixos de pressuposição recíproca (FIORIN, 1994, p. 19), para que possam receber a qualificação semântica de euforia (valor positivo) e disforia (valor negativo). Em contrapartida, do ponto de vista sintático, as operações abrangidas no nível fundamental seriam a "asserção" e a "negação". Assim, a semântica e a sintaxe do nível fundamental buscam decifrar e explicar as formações mais abstratas do discurso. Para análise deste nível, será utilizado o capítulo "A caminho" da obra *Dom Casmurro*, onde serão analisados brevemente os sentidos construídos na narrativa do romance, que serviu de base para a versão adaptada que foi exibida pela *Rede Globo*.

O segundo nível do PGS, das estruturas narrativas (ou superficiais), constitui uma espécie de gramática que sustenta a análise dos conteúdos passíveis de manifestação (Greimas, 1975, p. 126), nos quais tais conteúdos se manifestam na forma de uma narrativa organizada a partir do ponto de vista de um sujeito (Barros, 2005, p. 13). Do ponto de vista sintático, inclui os enunciados de estado ou de fazer, os papéis narrativos e as sequências canônicas (FIORIN, 1994, p. 24), todos manifestados em unidades de encadeamento (programas narrativos, percurso narrativo e esquema narrativo). Sob a ótica semântica, este nível se ocupa com os valores inscritos nos objetos modais e de valor (Barros, 2005, p. 38-44). Este nível será detalhado nas próximas páginas, dando corpo ao presente capítulo. Aqui, a análise será empregada a partir da construção da adaptação *Capitu*, e usando como modelo mais específico o capítulo "A caminho" da adaptação televisiva.

O último nível do PGS refere-se às estruturas discursivas, que é o nível mais superficial e concreto do discurso. Nele, a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação, que, por meio de uma série de escolhas, enriquece o discurso. Sintaticamente, tais escolhas se fundamentam nas categorias de pessoa, tempo e espaço (Barros, 2005, p. 53-55), enquanto, pela semântica, se baseiam em investimentos de temas e figuras que constroem isotopias (p. 65), conforme será abordado no capítulo seguinte. Para este nível será utilizado o capítulo de *Capitu* chamado "A tragédia", que remonta o de mesmo nome no romance.

Por fim, visando uma melhor apreensão, os níveis do PGS e seus respectivos e principais componentes semânticos e sintáticos foram sistematizados no seguinte quadro:

Quadro 1 - Sistematização do Percurso Gerativo de Sentido

ESTRUTURAS	COMPONENTE SINTÁTICO	COMPONENTE SEMÂNTICO
Fundamentais ou profundas	Asserção e negação	Oposições de base
Narrativo ou superficial	Esquemas narrativos Percursos narrativos Programas narrativos	Modalizações do ser Modalizações do fazer
Discursivo ou de manifestação	Pessoa Espaço Tempo	Temas Figuras Isotopias

Fonte: Fiorin (1994).

Por conseguinte, considerando a análise narrativa que será realizada com maior detalhe e que dará corpo ao presente capítulo, como já afirmado anteriormente, será brevemente traçado o contexto das estruturas profundas que subsidiarão o nível narrativo, auxiliando na apreensão dos elementos de sentido. No entanto, é importante salientar que, uma vez que não se trata do foco principal, as considerações sobre o nível fundamental serão breves e pontuais, preparando o terreno para a discussão mais aprofundada que virá nas páginas subsequentes.

3.1 A CONSTRUÇÃO DO QUADRADO SEMIÓTICO EM DOM CASMURRO

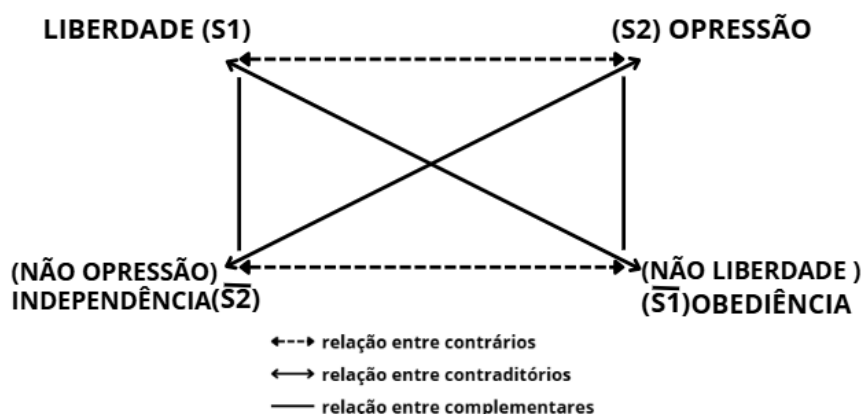
Ainda que não seja o foco central deste estudo, um exame breve, porém fundamental, do nível profundo da semiótica discursiva é necessário para sustentar as análises mais avançadas que se desenvolverão nas próximas páginas. Para tanto, o *corpus* utilizado será o capítulo “A caminho” do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis — a mesma fonte que serviu de referência para a microssérie *Capitu*. Essa escolha justifica-se pela semelhança na condução da narrativa entre a obra literária e a adaptação televisiva, que, apesar de compartilharem as bases, permitem uma tradução com nuances de ineditismo.

Inicialmente, é crucial pontuar que a ordem dos acontecimentos narrativos difere entre *Dom Casmurro* e *Capitu*. Adicionalmente, as reações de alguns personagens no momento da despedida são opostas, e um deles, o padre Cabral, é incluído na versão televisiva, mesmo sem menção direta de sua presença no romance. O contexto do trecho analisado é a partida de Bentinho para o seminário, cumprindo

a promessa religiosa de Dona Glória. Nesse instante, ele é forçado a renunciar ao convívio com Capitu, seu amor de infância, e ao conforto de seu lar.

A categoria semântica do nível fundamental se orienta por oposições que se estabelecem a partir de um traço comum (Fiorin, 1994, p. 18). Essa estrutura é representada pelo quadrado semiótico, que organiza a relação entre dois termos de um mesmo eixo semântico, apresentando-os como contrários, contraditórios e complementares (Barros, 2005, p. 74). No caso em análise, as oposições da narrativa principal podem ser representadas da seguinte maneira:

Esquema 1 – Quadrado semiótico de Dom Casmurro



Fonte: Elaborado pela autora. (2025)

Bertrand (2003, p. 45) discorre sobre essa estrutura de maneira elucidativa:

A noção de liberdade pode ser simplesmente parafraseada sob a forma modal do /poder fazer/. E a possibilidade de sua asserção está na dependência de sua negação, do modo da contradição (...) do /não poder fazer/. A negatividade aparece propriamente como a mola fundadora, afirmativa da positividade: ela condiciona a afirmação do tempo positivo; não há noção de liberdade sem a de seu impedimento. Essa posição negativa implica (...) em /poder não fazer/, cujo valor contraditório será (...), em boa lógica de asserção e de negação, por um /não poder não fazer/. (BERTRAND, 2003, p.45)

A partir da representação do quadrado semiótico, a busca de Bentinho pela **liberdade (poder fazer)** — entendida como o poder de escolher seu próprio destino e permanecer ao lado de Capitu — confronta-se com a **opressão (não poder fazer)** imposta pela promessa de sua mãe. O conflito central da sua jornada reside na contradição entre sua **liberdade (poder fazer)** e a **não liberdade/obediência (não poder não fazer)** que ele deve à família e aos costumes da época. Simultaneamente, a luta contra a **opressão (não poder fazer)** o leva a ansiar por **não opressão/independência (poder não fazer)**. Assim, a sua posição é definida por uma dupla contrariedade: uma entre **liberdade** e **opressão**; e outra entre

independência e obediência, sendo esta última a negação direta de sua liberdade de escolha. A impossibilidade de realizar sua independência, devido às pressões sociais e familiares, força-o a permanecer em um estado de obediência, o que fecha o ciclo de sua renúncia.

As categorias fundamentais são determinadas como positivas ou eufóricas ou negativas ou disfóricas (Barros, 2005, p. 14). A jornada de Bentinho é marcada por um conflito de valores que assim podem ser qualificados. A liberdade, que representa o desejo de escolher o próprio destino e permanecer com Capitu, é um estado eufórico para o personagem, gerando nele um sentimento de prazer e realização. Em oposição, a opressão, imposta pela promessa da mãe e pelas normas sociais, é percebida como um estado disfórico, que causa angústia e insatisfação. A luta de Bentinho é, portanto, um movimento constante entre a busca por esse valor eufórico (liberdade/independência) e a tentativa de fugir daquele valor disfórico (opressão/obediência), configurando a tensão central de sua trajetória.

Do ponto de vista das operações lógicas, a história de Bentinho é articulada por um jogo de asserções e negações. Ele afirma sua liberdade ao tentar se desvencilhar da promessa, buscando um caminho próprio. No entanto, sua jornada é, em essência, uma negação de sua independência, pois ele não consegue romper com as pressões familiares e sociais. Essa negação de seu desejo leva a uma asserção de obediência, pois ele acaba por aceitar o caminho que lhe foi imposto. O ciclo de sua renúncia se completa quando ele nega sua liberdade para afirmar a obediência, mostrando como as operações de negação e asserção são fundamentais para construir o sentido da sua tragédia pessoal.

A análise, estruturada acima, revela que a busca de Bentinho pela liberdade — seu desejo de se casar com Capitu e escolher seu próprio destino — se choca diretamente com a opressão imposta pela promessa de sua mãe e pelas convenções sociais da época. Essa oposição fundamental gera um conflito interno: ele se vê na contradição entre escolher seu caminho e cumprir as restrições impostas pela família e sociedade. A recusa da opressão o leva a almejar a independência, um poder de não fazer que significaria romper com as obrigações familiares. No entanto, a força da obediência impede a realização de sua liberdade, resultando na aquisição do sacerdócio. Assim, o sentido é forjado no embate entre esses termos opostos, que evidenciam o drama de sua vida: a luta contra o que o impede de ser livre (família e sociedade) e a submissão final a essa mesma força.

A compreensão desses conceitos no nível fundamental e das oposições que conduzem a narrativa é crucial para a análise dos demais níveis, visto que se trata de um encadeamento lógico e hierárquico. A partir da representação do quadrado semiótico da partida de Bentinho, foi possível identificar as oposições essenciais que, mais tarde, darão maior corpo à narrativa. A análise das estruturas narrativas subsequente proporcionará uma compreensão mais contínua e aprofundada da construção do sentido, como será demonstrado adiante.

3.2 O ESQUEMA NARRATIVO E O CONFLITO ENTRE O DESEJO E A DEVOÇÃO EM *CAPITU*

A partir de agora, este capítulo se debruçará à aplicação de uma análise semiótica a partir dos conceitos elencados no nível das estruturas narrativas, que de acordo com Greimas (1975, p. 145-146) corresponde ao nível da manifestação que pode ser reconhecida fora do domínio das línguas naturais e que produz o discurso significativo já articulado em enunciados. Neste nível são analisados o espetáculo em si, os participantes e seus respectivos papéis no simulacro. (Barros, 2005, p. 20)

Para tanto é conveniente recordar, o conceito de “narrativa”. Greimas e Courtés (2008, p. 327) abordam o conceito de “narrativa simples” como uma frase que representa uma passagem de um estado anterior a um posterior com a ajuda de um fazer; definição que muito se aproxima do conceito de programa narrativo. Do ponto de vista semiótico, as narrativas são aquelas que se organizam e são examinadas como transformações operadas por sujeitos (Barros, 2005, p.18) e, que se manifestam através de uma sucessão de substantivos e adjetivos que resultam em uma sequência “figurativa” (Bertrand, 2003, p. 37) - conceito que será mais bem aprofundado no capítulo seguinte.

O nível narrativo se organiza a partir de três unidades sintáticas que mantêm relação hierárquica entre si (Barros, 2005, p. 38) indo da mais abrangente à mais elementar: o esquema narrativo, o percurso narrativo e o programa narrativo. O esquema narrativo é o modelo universal de uma narrativa, composto pelas fases lógicas de manipulação, competência, performance e sanção. É a matriz sobre a qual se constrói a história. A manifestação desse modelo em um texto é o percurso narrativo, que corresponde à trajetória do personagem. Este, por sua vez, é constituído por diversos programas narrativos que são as ações e transformações do

sujeito em busca de seu objeto-valor. Basicamente, essa estrutura se manifesta por meio dos seguintes encadeamentos lógicos:

Esquema 2 – Esquema narrativo canônico

<i>Esquema Narrativo</i>	=	<i>Encadeamento de PN</i>
<i>Percurso Narrativo (PN)</i>	=	<i>Encadeamento de PNs</i>
<i>Programa Narrativo (PNs)</i>	=	<i>Encadeamento de enunciados</i>

Fonte: Barros (2005)

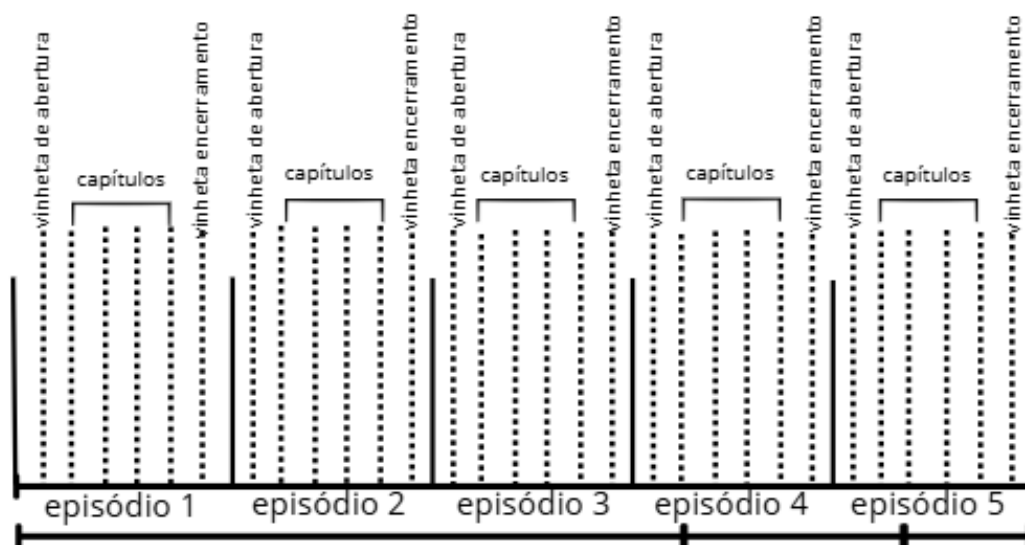
O Esquema Narrativo (EN) é uma estrutura teórica que serve como um modelo generalizado para a análise de narrativas. Segundo Bertrand (2003, p. 41), trata-se de um "vasto esquema cristalizado por seu uso cultural" que orienta a compreensão dos princípios de organização dos discursos narrativos. Por ser um modelo perfectível, o esquema se baseia na regularidade e na recorrência para analisar narrativas (Greimas; Courtés, 2008, p. 330-331).

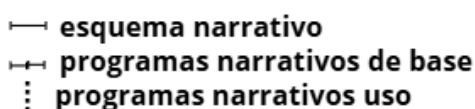
Essa estrutura permite a realização de análises amplas, possibilitando comparações entre narrativas distintas (Barros, 2005, p. 38), como a que será feita neste estudo entre o romance original e a sua adaptação audiovisual. O percurso narrativo se organiza em quatro sequências-tipo:

- 1) Manipulação – o percurso do destinador-manipulador.
- 2) Competência – o percurso do sujeito para adquirir os meios para a ação.
- 3) Performance – a ação do sujeito.
- 4) Sanção – o percurso do destinador-julgador.

Contextualizando o exposto, pode-se compreender então como o esquema narrativo de *Capitu*, o seguinte:

Esquema 3 – Esquema narrativo de *Capitu*





Fonte: Elaborado pela autora (2025).

A microssérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, pode ser compreendida como o esquema narrativo da obra, representando a totalidade de sentido que se constrói ao longo da narrativa. Inclusive, o esquema narrativo representado acima é o que possibilitará ao espectador apreender os sentidos. Nesse nível macro, o sentido é articulado através de percursos narrativos, que neste contexto correspondem à trajetória do personagem contada nos cinco episódios da série. Cada episódio funciona como uma etapa autônoma da jornada de Bentinho, com seu próprio encadeamento de ações e transformações. Tais percursos, por sua vez, são constituídos por diversos programas narrativos que visam à busca do sujeito por seu objeto-valor. As ações de Bentinho em cada um dos capítulos da microssérie, por exemplo, são interpretadas como a sucessão de programas narrativos que dão corpo ao seu percurso.

Já no contexto do produto audiovisual, a jornada de Bentinho pode ser dividida em três fases que definem a sua trajetória e essas são reconhecidas como narrativas de base. Inicialmente, sua vida é guiada pela busca por amor e liberdade, uma luta para conquistar Capitu e escapar da promessa de se tornar padre. Em *Capitu* essa narrativa se desenvolve do início do primeiro episódio e se estende até próximo da metade do quarto, quando Bento Santiago e Capitu se casam. Após essa conquista, a trajetória dele muda e se torna uma busca por uma verdade que, paradoxalmente, o leva à ruína de sua família e de sua paz. Esta narrativa de base pode ser acompanhada desde meados do quarto episódio até meados do quinto e último. Por fim, a última narrativa de base reflete em que a vida de Bentinho culmina no estado de isolamento e arrependimento, onde ele se torna o Dom Casmurro, aceitando a solidão como seu destino, mostrada em meados do quinto episódio até o final deste.

As vinhetas de abertura e encerramento, não fazendo parte do núcleo do enredo, são classificadas como programas narrativos de uso. Sua função é instrumental no processo de enunciação e recepção da obra. A vinheta de abertura é um fazer que anuncia o início de um novo percurso narrativo, preparando o espectador-destinatário para a leitura do episódio. A de encerramento, também um programa de uso, encerra o ciclo de sentido do episódio, comunicando o término do

segmento narrativo e a transição para a programação da emissora. Os capítulos apresentados também funcionam como narrativas de uso quando analisados, que traçam o caminho do sujeito-personagem. Dessa forma, a estrutura formal da microssérie serve como um arcabouço semiótico que organiza a experiência do espectador e contribui para a construção dos sentidos globais da obra.

Toda essa relação é pautada nas decisões e escolhas geradas a partir da figura de um destinador. Este é uma instância que pode se manifestar em um personagem, uma instituição etc. que tem a função de promover, assumir e garantir o universo dos valores de referência em função sob os quais o contrato é estabelecido (Bertrand, 2003, p. 41). Também é a autoridade social que encarrega a figura do herói de sua missão, o investe do papel de destinatário e estabelece as relações contratuais (Greimas, 1975, p. 219). Para Barros (2005, p. 81) é o actante narrativo que determina os valores em jogo, estabelecendo o contrato, e que dota o destinatário-sujeito da competência modal necessária ao fazer e assim o sanciona enquanto ao destinatário cabe receber a manipulação imposta pelo destinador, sendo por ele punido ou recompensado.

O percurso gerativo de sentido, somado à análise da construção plástica de uma obra permite que a vejamos como um objeto semiótico. Isso significa que a obra é concebida, estruturada e produzida por uma equipe de profissionais, como roteiristas, diretores e cinegrafistas. Esses profissionais atuam em nome de uma instituição, que se configura como o destinador da mensagem. O público, por sua vez, é o destinatário que recebe e interpreta esse produto (Mandaji, 2011, p. 75). Neste sentido, tomemos como destinador a emissora *Rede Globo*.

A figura do destinador deve-se relacionar a categoria dos actantes. O actante é uma entidade que se constitui a partir de uma relação de transitividade (Barros, 2005, p. 80). Para Bertrand (2003, p. 307) trata-se de uma figura puramente sintáctica - que não se confunde com o ator do discurso, já que é composto de investimentos semânticos - e pode surgir a partir de um movimento dedutivo (gerado a partir da sintaxe elementar) ou indutivo (baseado no exame da corporeidade nas narrativas) e ainda, aborda os três pares de actantes 1) Sujeito – objeto; 2) Destinador – destinatário e; 3) Adjuvante – oponente. Este mesmo autor descreve as relações que se constroem entre os actantes:

Um actante Destinador, actante soberano (rei, província, Estado, etc.), fonte e garantia dos valores, transmite-os, por intermédio de um actante Objeto, a um actante Destinatário: é a categoria da comunicação. O Sujeito (que pode

se fundir com o Destinatário) tem por missão conquistar esse Objeto, “entrar em conjunção” com ele: é a categoria da busca. Nesse fazer, o Sujeito é contrariado pelo Oponente e apoiado pelo actante Adjuvante: é a categoria polêmico-contratual. (BERTRAND, 2003, p. 288)

Ainda, pontuando as definições que Barros (2005, p. 80) tem acerca do “sujeito”, este seria aquele que mantém relação juntiva ou transitiva com o objeto e o responsável pelo relacionamento com os valores. Bertrand (2003, p. 430) ainda o define como o actante da enunciação, do enunciado e aquele que se relaciona com outros actantes da narrativa e do discurso. Bentinho pode ser definido como o principal sujeito do esquema narrativo de *Capitu*, já que ele é o protagonista cuja jornada estrutura toda a narrativa. O sentido da série é construído em torno das suas ações, transformações e da sua busca por um objeto-valor. No entanto, analisando-a em sequências isoladas, outros sujeitos podem ser identificados, conforme demonstraremos nas análises.

Quando ao “objeto”, Greimas e Courtés (2008, p. 346) o define como aquilo que é pensado como distinto do ato de pensar e daquele que o pensa, sendo apreendido e reconhecido por sua natureza relacional (com outros objetos, com o todo e com os sujeitos). Enquanto “objeto-valor”, definem-no como o lugar de investimento de investimento de valores, enquanto Barros (2005, p. 84) o tem como aquilo que é determinado pelas aspirações de um sujeito, que converge com a definição de Fiorin (1994, p. 29) de “aquele cuja obtenção é o fim último de um sujeito”.

Ao longo da narrativa, os objetos-valores de Bentinho não são fixos; eles se transformam à medida que sua jornada avança e suas circunstâncias mudam. Sua trajetória é definida pela busca e pela perda de diferentes objetos, o que molda sua personalidade e seu destino. Na fase inicial (juventude), o principal objeto-valor de Bentinho é o amor e a união com Capitu. Seu grande objetivo é superar os obstáculos para ficar com ela, sendo o maior deles a promessa de sua mãe de enviá-lo ao seminário. Paralelamente, ele busca um objeto-valor mais abstrato: a liberdade de escolha, ou seja, o poder de decidir seu próprio caminho e não o destino que lhe foi imposto. Após conquistar o amor de Capitu (fase adulta), o objeto-valor de Bentinho se desloca. Ele deixa de buscar a união e passa a procurar a verdade sobre uma suposta traição. A paz de espírito e a certeza se tornam os novos objetos de sua obsessão. No final da narrativa (velhice), os objetos-valores de Bentinho são ainda mais sutis e autodestrutivos. Sua busca por paz e certeza o levou a um estado de solidão, que ele passa a habitar como um novo e trágico objeto-valor. O tempo que

ele dedica a relembrar o passado e a escrever suas memórias mostra que a nostalgia e o arrependimento também se tornam elementos centrais de sua existência, configurando seu estado final de ser.

Nas narrativas em que há dois sujeitos em busca de um mesmo objeto, a um deles dá-se o nome de anti-sujeito, ou seja, aquele que se coloca em posição de disputa com o sujeito do programa salientado (Barros, 2005, p. 27). Trata-se de uma figura que constitui a estrutura polêmica da narrativa (Bertrand, 2003, p. 306). No contexto do corpus não é possível relacionar algum personagem da narrativa à figura do anti-sujeito. No entanto, no contexto geral, na fase da juventude o principal anti-sujeito é Dona Glória, a mãe de Bentinho. Sua promessa de que o filho se tornaria padre atua como uma força opositora que o impede de alcançar o casamento. O próprio voto religioso e as normas sociais da época também funcionam como anti-sujeitos, pois representam um sistema de valores oposto ao desejo de liberdade e união de Bentinho. Quando Bentinho já está casado (fase adulta), o anti-sujeito muda. O principal antagonista, na percepção do protagonista, é a própria Capitu. Em sua mente, ela se torna o anti-sujeito que esconde a "verdade" e a fonte de sua incerteza. A figura de Escobar também se configura como um anti-sujeito, pois Bentinho o percebe como o rival que roubou a fidelidade de sua esposa, privando-o do objeto de valor da paz de espírito e da certeza. Na etapa final (velhice), o anti-sujeito já não é um personagem externo. O próprio Bentinho se torna seu maior opositor. Sua paranoia, a dúvida e a memória se transformam em forças internas que o impedem de alcançar qualquer forma de paz ou arrependimento genuíno. A luta final do protagonista é contra seus próprios fantasmas, que o condenam a um estado de solidão.

A partir do recorte de um capítulo da microssérie *Capitu* (2008) intitulado “A Caminho”¹², que narra a partida de Bentinho (César Cardadeiro) para o seminário, marcando a despedida deste com sua mãe, dona Glória (Eliane Giardini), será realizada uma análise, considerando tal excerto como corpus. Ainda participam da sequência os personagens Capitu jovem (Letícia Persiles), José Dias (Antônio Karnewale), Tio Cosme (Sandro Christopher), Prima Justina (Rita Elmôr), Padre Cabral (Emílio Pitta) e Dom Casmurro (Michel Melamed). No momento, todos circulam pela sala visivelmente nervosos, enquanto a chegada das malas, trazidas por uma

¹² Recorte da microssérie – vide seção Referências.

escrava, acentua o dramatismo e, principalmente, a angústia da mãe. Um corte abrupto transfere o foco para o teto monumental do que sugere ser o Automóvel Clube, de onde pendem cortinas com estampas jornalísticas, acompanhado pelo badalar de um sino e uma oração em *voz over* que evoca uma súplica mariana. Bentinho emerge por detrás de uma cortina vermelha, que se abre em um gesto cênico simulado por Dom Casmurro, sendo iluminado por holofotes brancos. Seus passos lentos ressoam enquanto desce os dois degraus, ao som de "*Adagio for Strings*" de Samuel Barber, que pontua o encontro e o abraço com a mãe, marcado pela intensa comoção e sofrimento dela e pela passividade dele.

A câmera detalha o cinismo de José Dias e o sorriso de padre Cabral, contrastando com a dor de dona Glória e a breve despedida dos demais familiares, incluindo as escravas, que acentuam a solenidade da despedida. O diálogo entre Bentinho e José Dias a caminho do trem "simulado" (representado apenas pela janela e dois bancos do transporte) — em que Bentinho expressa seu desejo de permanecer e questiona a brevidade do prazo — culmina com uma virada do tronco para trás e o olhar do jovem para a janela de Capitu. Este momento é acompanhado pela voz de Dom Casmurro, que, do alto, assiste; enquanto a música é substituída por um canto gregoriano sobreposto a imagens reais do seminário. O narrador revela a verdadeira vocação de Bentinho por Capitu ("a vocação eras tu, a investidura eras tu"). A cena encerra-se com o *close-up* no rosto de Capitu, por onde uma lágrima escorre, sintetizando o luto pela separação e a revelação do vínculo afetivo profundo que transcende a imposição social e religiosa.

Frente ao exposto, é possível identificar diversos sujeitos em busca de seus objetos-valores. Dona Glória é um sujeito que está em busca de seu objeto-valor "santidade", "temor a Deus" e/ou "fé". É este sujeito, inclusive, que origina toda a trama que se desenrola no contexto do corpus, tendo como seus adjuvantes padre Cabral e José Dias e como oponente o próprio Bentinho e Capitu.

Bentinho é o sujeito que está em busca de seus objetos-valores "liberdade", "independência" e "amor", já que é vítima das escolhas da mãe. Tem como adjuvante Capitu e em alguns momentos José Dias - cujo apoio é conquistado diante da oportunidade de viajar à Europa. Seus principais oponentes se encarnam nas figuras de dona Glória, sua mãe, e padre Cabral, que a apoia na ideia do cumprimento da promessa religiosa.

Capitu é um sujeito que está em busca de seu objeto-valor “amor” e “amizade”, que se personificam na figura de Bentinho. É este, inclusive, seu principal adjuvante, vez que também tem interesse direto em escapar do cumprimento da promessa. Os oponentes deste sujeito são dona Glória, padre Cabral e, até certo ponto, José Dias.

José Dias, por sua vez, é um sujeito em busca do objeto-valor “conforto”. Sendo este interesseiro e desocupado e estando há anos a viver da fortuna da família Santiago, está sempre apoiando aqueles cujos interesses lhe têm em comum. Teve como adjuvante dona Glória, que o acolheu em sua casa. Porém, diante da possibilidade de retornar à Europa, aceitou a proposta de Bentinho e passou ao papel actancial de oponente de dona Glória e adjuvante de Bentinho, já que tentaria convencê-la a tirar o jovem do seminário para partirem juntos em viagem.

Diante do corpus analisado, destinadora *Rede Globo*, enquanto instância de enunciação, utiliza todos os recursos de sua produção (direção, roteiro, música etc.) para construir o sentido da narrativa e manipular o telespectador, que se configura como o destinatário-manipulado. A “força religiosa”, por sua vez, atua como uma instância de sanção no universo diegético da série, mas sua representação é articulada pela emissora para evocar uma reação específica no espectador. O destinador-manipulador é, portanto, aquele que propõe um contrato de leitura e emoção, convidando o destinatário a vivenciar a jornada e as sanções impostas aos personagens.

Até aqui pudemos ver que a primeira unidade sintática que constitui as estruturas narrativas são os programas narrativos. Elas detêm a função de transformação dos enunciados narrativos e que, após, se articulam principalmente partindo de um enunciado elementar (Bertrand, 2003, p. 290). Trata-se de uma mudança que ocorre entre estados sucessivos e diferentes (Fiorin, 1994, p.21), que pode ser definida, sucintamente, como um “enunciado de fazer que rege um enunciado de estado” (Barros, 2005, p. 24). A fórmula estenográfica que representa o enunciado elementar se dá no seguinte:

$$\text{PNs} = F [S1 \rightarrow (S2 \cap O)]$$

ou

$$\text{PNs} = F [S1 \rightarrow (S2 \cup O)]$$

LEGENDA DE CÓDIGOS:

PNs = programa narrativo

F = função

S1 = sujeito do fazer

S2 = sujeito do estado

$\rightarrow$ = transformação

$\cap$ = conjunção

$\cup$ = disjunção

O = objeto-valor

Iniciemos, então, o aprofundamento do conceito de enunciado elementar. Trata-se da relação-função que os actantes do discurso mantêm entre si, postulando uma relação de transitividade e o reconhecimento da posição de tais atores em um mesmo nível estrutural (Greimas, Courtés, 2008, p. 169). Tais atores revelam-se em sujeito (aquele que se relaciona transitivamente) e objeto (que mantém relação com o sujeito) (Barros, 2005, p. 20). Classificam-se em enunciados de estado e/ou enunciados de fazer. Num contexto geral da série, considerando como sujeito do fazer o destinador *Rede Globo* e como sujeito do estado o destinatário espectador, aquele que acompanha a narrativa de Bentinho nas telas e apreende o sentido daquilo que é exibido, podemos reconhecer:

$$\text{PNs} = F [S1 \rightarrow (S2 \cap O)], \text{ sendo que}$$

$$\text{PNs} [\textit{Rede Globo} \text{ exibe } \textit{Capitu}] = F [\text{comunicar-se com o espectador}] [S1 [\textit{Rede Globo}] \rightarrow (S2 [\text{público espectador}] \cap O [\textit{Capitu}])]$$

Esmiuçando os enunciados abordados, aos enunciados de estado compete analisar as relações juntivas que se dão através de conjunção ou disjunção entre um sujeito e um objeto (Fiorin, 1994, p. 21). Pense-se que ou o sujeito está de posse das qualidades e valores inscritos em determinado objeto, ou não está. Assim, os enunciados de estado fundamentam-se nas modalidades do “ser” e “ter”. Em contrapartida, os enunciados de fazer cabem a função de “transformar estados” (Bertrand, 2003, 291), evidenciando as transformações que fazem com que um enunciado de estado inicial passe a outro, que seja um enunciado de estado final (Fiorin, 1994, p. 21). Ao final dessas transformações, quando o sujeito está de posse

de seu objeto está em estado de conjunção com ele e quando está dele espoliado ou privado, tem-se o estado de disjunção (Bertrand, 2003, p.291).

Capitu é composta por cinco episódios, tendo cada um deles cerca de 50 minutos de duração. Analisá-los isoladamente torna-se inviável no contexto do presente trabalho, vez que o tornaria extenso e redundante. Por este motivo, a escolha do corpus foi realizada considerando se tratar de um momento de importância fundamental para o sujeito da narrativa (Bentinho), já que o capítulo “A caminho” marca a disjunção com seus primeiros objetos-valores (o amor de Capitu e a liberdade). Assim, foram extraídos do excerto os programas narrativos e aplicando a fórmula estenográfica, os resultados são:

PNs 1: Dona Glória manda Bentinho para o seminário.

F (mandar ao seminário) [**S1**(dona Glória) → (**S2** (Bentinho) **U O** (liberdade))]

PNs 2: A escrava deposita as malas de Bentinho no chão.

F (depositar as malas) [**S1**(escrava) → (**S2** (malas Bentinho) $\cap$ **O** (chão))]

PNs 3: Dona Glória chora e se joga ao chão ao ver as malas de Bentinho.

F (se jogar ao chão) [**S1**(dona Glória) → (**S2** (dona Glória) $\cap$ **O** (tristeza))]

PNs 4: Os familiares levantam dona Glória ao vê-la em desespero.

F (levantam) [**S1**(familiares) → (**S2** (dona Glória) $\cap$ **O** (apoio))]

PNs 5: Dom Casmurro abre as cortinas vermelhas para que Bentinho encontre sua mãe.

F (abrir as cortinas) [**S1**(Dom Casmurro) → (**S2** (Bentinho) $\cap$ **O** (encontro com a mãe))]

PNs 6: Bentinho e dona Glória se abraçam.

F (abraçar) [**S1**(Bentinho e dona Glória) → (**S2** (Bentinho e dona Glória) $\cap$ **O** (afeto))]

PNs 7: Os familiares se despedem de Bentinho.

F (despedir) [**S1**(Os familiares e Bentinho) $\rightarrow$ (**S2** (Os familiares e Bentinho) **U** **O** (união familiar))]

PNs 8: Padre Cabral e José Dias apoiam dona Glória em enviar Bentinho para o seminário.

F (apoiar) [**S1**(Padre Cabral e José Dias) $\rightarrow$ (**S2** (Dona Glória) $\cap$ **O** (aprovação))]

PNs 9: José Dias diz a Bentinho que dentro de um ano ele sairá do seminário para ir estudar na Europa.

F (prometer) [**S1**(José Dias) $\rightarrow$ (**S2** (Bentinho) $\cap$ **O** (sair do seminário))]

PNs 10: Capitu chora de tristeza ao ver Bentinho partir para o seminário.

F (sentir saudade) [**S1**(Capitu) $\rightarrow$ (**S2** (Capitu) **U** **O** (Bentinho))]

Para Bertrand (2003, p. 291) “a narrativa mínima se baseia assim na transformação de estado de coisas, pela privação ou pela aquisição, que resultam de um predicado de ação.” De acordo com Barros (2005, p. 25) são considerados programas de AQUISIÇÃO (grifo nosso) aqueles que resultam em conjunção do sujeito do estado com seu objeto-valor, o que é corroborado por Fiorin (1994, p. 21) como sendo aquele que se inicia em estado disjunto e se finaliza conjunto. Ainda, é possível observar os programas de PRIVAÇÃO (grifo nosso) como sendo aqueles que, opostamente ao anterior, se inicia em estado conjunto e se finaliza disjunto (Fiorin, 1994, p. 21) ou conforme sintetiza Barros (2005, p. 25) terminando-se em disjunção.

Postos os programas narrativos que serão referencializados para a análise mais detalhada, é possível observar distintas naturezas de função. Neste sentido, os PNs 2, 3, 4, 5, 6, 8 e 9 são programas de aquisição, enquanto os PNs 1, 7 e 10 são programas de privação.

Em outra perspectiva, os PNs podem ser classificados através de sua hierarquia. O programa de base (ou primário) é aquele que necessita do programa de uso (ou secundário) para que seja concluído (Bertrand, 2003, p. 292). Quando o programa narrativo de base tem mais de um programa de uso hierarquizado, este é chamado “complexo”, e aos de uso são denominados “simples”. A título de exemplo,

mencionemos que um PNs de base seria aquele que representa a ida de Bentinho para o seminário, tal qual o capítulo “A caminho”. Os atos de:

- Despedir-se de mãe;
- Despedir-se dos familiares;
- Apanhar as malas do chão;
- Confabular com José Dias.

Estes são programas narrativos que, se analisados isoladamente, se fazem de uso ou secundários, necessários para que se finalize o programa narrativo de base ou principal de cumprir a promessa religiosa e ir ao seminário para se tornar padre. Adicionalmente, todos os 10 programas narrativos acima exemplificados congregam para cumprir o programa narrativo de base de dona Glória e de Bentinho, no contexto da microssérie *Capitu*.

Os programas narrativos ainda podem ser classificados devido à sua categorização dos “valores”, que podem ser “descritivos” ou “modais”. Ao valor descritivo competem-se os objetos consumíveis e entesouráveis e os estados da alma ou prazeres (Greimas, Courtés, 2008, p. 129). Isto posto, a análise semiótica dos dez PNs do corpus, revela uma articulação complexa entre a ação dos sujeitos e os valores que estruturam a narrativa. A maioria dos PNs formaliza a dinâmica de valores descritivos, que são os objetos de busca ou de perda dos personagens, expressos como bens tangíveis ou, mais frequentemente, como estados de ser e de alma. Tais valores incluem a liberdade (PNs 1), que é objeto de disjunção, e estados de união afetiva, como o afeto (PNs 6), o apoio (PNs 4) e a aprovação (PNs 8), que são alvos de conjunção. A tristeza de Dona Glória (PNs 3) e o encontro de Bentinho com sua mãe (PNs 5) são outros exemplos de valores descritivos, demonstrando que a progressão narrativa é uma série de transformações orientadas para a aquisição ou a separação desses estados e objetos.

O valor modal (como dever, querer, poder e saber) modifica a relação do sujeito com os valores e fazeres (Barros, 2005, p. 25) e pode ser encontrado tanto nas frases diretas quanto nos elementos que compõem a narrativa. Esses elementos figurativos são, na verdade, a materialização da competência do sujeito no mundo do texto. Se postos em conjunto, tais valores podem ser instalados como um objeto nos propósitos do sujeito (Bertrand, 2003, p. 309). Embora os valores modais não figurem explicitamente como o objeto-valor (O), constituem a força motriz das ações. Relacionando a análise aos dez PNs A função (F) desempenhada pelo sujeito do fazer

(S1) é, na verdade, a materialização de uma competência ou obrigação modal. Por exemplo, a função de mandar de Dona Glória (PNs 1) é guiada por um dever religioso ou social; a função de prometer de José Dias (PNs 9) evidencia seu poder de influenciar o destino de Bentinho. Assim, a análise integral de um programa narrativo revela a interdependência entre os valores: a manifestação de um valor modal (o querer, o dever, o poder) impulsiona o sujeito a buscar ou a rejeitar um valor descritivo.

Diante das naturezas de funções apresentadas é possível empregar análises diante das relações que se constroem em uma narrativa ou discurso, essas que fazem jus aos programas transitivos ou reflexivos. Na primeira (transitivo) trata-se do PNs que mantêm dois actantes investidos em atores do discurso diferentes. Já no segundo, há dois actantes que se manifestam em um único ator do discurso (Greimas, Courtés, 2008, p. 514). Desta forma, enquadrando este e os critérios de aquisição e privação, a representação se finda em:

Quadro 2 - Critérios de classes dos programas narrativos

NATUREZA DA FUNÇÃO	RELAÇÃO NARRATIVA/DISCURSO	DENOMINAÇÃO
Aquisição	transitiva	doação
Aquisição	reflexiva	apropriação
Privação	transitiva	espoliação
Privação	reflexiva	renúncia

Fonte: Barros (2005).

A análise dos dez programas narrativos (PNs) destacados anteriormente revela uma dinâmica de transformação de valores que se estrutura em torno da privação e da apropriação. A partida de Bentinho para o seminário se inicia com a espoliação de sua liberdade, uma privação transitiva executada por Dona Glória (PNs 1). Este ato desencadeia uma série de renúncias, uma privação reflexiva: os familiares (PNs 7) renunciam à união, enquanto Capitu (PNs 10) e Dona Glória (PNs 3) se privam da felicidade e da compostura para se entregarem à tristeza. No entanto, o choro de Dona Glória no chão (PNs 3) também pode ser interpretado como um ato de apropriação, uma aquisição reflexiva na qual a personagem toma para si o direito de manifestar sua dor, adquirindo o papel de mãe sofredora.

Em contrapartida à privação, a narrativa se equilibra através de diversas ações de doação, que é a forma de aquisição transitiva. Este movimento busca mitigar a dor da separação e reforçar os laços afetivos. A escrava (PNs 2) realiza uma doação de

serviço ao dispor as malas, enquanto Dom Casmurro (PNs 5) doa a Bentinho a oportunidade do reencontro com a mãe. O abraço (PNs 6) é a doação mútua de afeto entre Bentinho e Dona Glória. Por fim, a doação de apoio, aprovação e esperança por parte de familiares e amigos (PNs 4, 8 e 9) atua como um contrapeso à dor da separação, demonstrando que as ações dos personagens são um complexo jogo de troca e controle de valores.

Como visto, através do encadeamento das ações de determinado actante é possível delinear mais claramente suas intenções. Analisando as escolhas do destinador-sujeito no contexto do corpus, observa-se que elas se convergem em alguns aspectos, na linha entre teatro e audiovisual, conforme. As estratégias de aspecto teatral cumprem a função de moldar a relevância dos actantes, diante de sua jornada particular. A abertura da grande cortina vermelha por Dom Casmurro e o acender dos holofotes, emprega o sentido do desnudamento do espetáculo dos verdadeiros sentimentos e vontades ocultas dos sujeitos da narrativa, que ainda que em busca de seus respectivos objetos-valores, não passam imunes pela separação. A escolha da ópera *Adagio for Strings*, de Samuel Barber, acentua mais ainda o sentimento de melancolia - sendo essa peça já utilizada em outro momento marcante¹³ do audiovisual brasileiro - adicionando o sentido de dramaticidade ao momento. Ainda, a iluminação e o emprego de indumentárias em cores escuras reforçam o sentido do luto pela separação que está para acontecer entre os membros da família e, principalmente, entre Capitu e Bentinho, que se confirma com o *close-up* no rosto da jovem que revela uma lágrima que se escorre.

No contexto da história, a jornada do sujeito Bentinho é estruturada por um encadeamento de três programas narrativos de base. O primeiro é o programa de aquisição da liberdade e do amor de Capitu. Este programa principal acontece logo na juventude do sujeito e é realizado por meio de uma série de programas de uso, como a resistência à promessa religiosa e a luta para permanecer junto à amada. A segunda narrativa, de forma paradoxal, é a busca pela aquisição da certeza sobre a

¹³Nos referimos aqui, principalmente, ao último capítulo da telenovela brasileira *Senhora do Destino*, em que a referida obra musical foi empregada no desfecho da personagem antagonista Nazaré Tedesco. A composição sonoriza o momento em que a personagem, em um ato derradeiro de seu amor por Isabel — a filha que raptara e criara como sua até a revelação da verdade —, precipita-se da ponte do Rio São Francisco, pondo fim à sua própria vida. Tal escolha musical confere à cena um tom de tragédia e melancolia, sublinhando a dimensão dramática do conflito central da narrativa. Ainda, acompanhou várias cenas da protagonista Maria do Carmo — que buscava pela filha raptada e criada por Nazaré — acentuando a jornada de sofrimento e frustrações enfrentada pela personagem.

suposta traição e ocorre já na fase adulta do personagem. Aqui, o programa de base de Bentinho é a perseguição de uma verdade ilusória, que é cumprido por meio de programas de uso como a vigilância e as confrontações com Capitu e Escobar, até mesmo após o falecimento do segundo. Por fim, a terceira narrativa que se passa na velhice é o programa de aquisição da solidão e do arrependimento. Após a ruína de suas ambições anteriores, o sujeito realiza este último programa de base por meio de programas de uso como o isolamento voluntário e o ato de escrever suas memórias, configurando um desfecho em que ele adquire um estado final de amargura.

Ao passo que a jornada do sujeito, no plano da história, se desdobra em programas narrativos de aquisição e privação, a análise do discurso audiovisual revela um percurso ainda mais complexo. A *Rede Globo* configura-se como a responsável por conduzir não apenas as escolhas narrativas, mas, sobretudo, os efeitos de sentido gerados no espectador. O percurso não é apenas do protagonista, mas também do destinador e do destinatário (espectador), este último que é conduzido de forma sutil através das etapas de manipulação, competência, performance e sanção, elementos que formam o cerne da análise semiótica. Nessa perspectiva, a emissora é concebida como o destinador-manipulador, aquele que, ao englobar múltiplos papéis actanciais, atua como a instância doadora de competências modais (Barros, 2005, p. 30) e dos conjuntos de valores que operam (Greimas; Courtés, 2008, p. 132).

Para Bertrand (2003, p. 343), o destinador-manipulador é definido como aquele que detém o poder de "fazer-fazer" e seu percurso divide-se em duas fases: a atribuição de competência semântica e a doação de competência modal. Assim, a primeira está sempre pressuposta na segunda, pois é fundamental que o destinatário-sujeito creia nos valores atribuídos pelo destinador para que a manipulação se complete (Barros, 2005, p. 31). É desta maneira que em *Capitu a Rede Globo* conduz a experiência do espectador por um percurso de duas etapas. No caso, o destinador utiliza o seu fazer-persuasivo – através de escolhas estéticas, sonoras e narrativas – para atribuir ao destinatário a competência do fazer-interpretativo, tornando a manipulação um sistema de valores compartilhado entre manipulador e manipulado.

Primeiramente, ocorre a atribuição da competência semântica, onde a emissora investe a narrativa com valores específicos, como a inocência de Capitu e o cinismo de Bentinho. A utilização de recursos dramáticos, como a música melancólica e o figurino sombrio, faz com que o espectador creia na leitura trágica e sentimentalista da obra. Uma vez estabelecida essa crença, a emissora avança para a doação de

competência modal, fornecendo ao público o saber-interpretar os códigos visuais e o poder-emocionar-se com os acontecimentos. Ao completar essas duas fases, a manipulação se consolida através do aceite de um contrato fiduciário e o espectador está apto à ação de percorrer a jornada narrativa. Bertrand, discorre mais explicitamente acerca do contrato:

Esse termo, sem qualquer conotação pejorativa, designa mais fundamentalmente o campo da factividade: a fazer-fazer, que pressupõe um fazer-crer, um fazer-querer ou dever, um fazer-saber e um fazer-poder. Dessa maneira, o destinador-manipulador pode ser tanto o que manda (...), quanto o que promete, o que incentiva ou o que desafia, o que lisonjeia ou o que seduz (...). Dessa maneira, o contrato é visto como uma dupla manipulação entre dois sujeitos que ajustam e negociam seu /fazer-crer/ em função dos valores em jogo. (BERTRAND, 2006, p. 297)

O contrato fiduciário, sobre o qual Bertrand (2006) discorre, é visto como uma dupla manipulação entre os sujeitos, onde o destinatário ajusta seu fazer-crer em função dos valores propostos. Dessa forma, a análise se move do plano do discurso, onde a *Rede Globo* constrói sua "verdade" por meio de duas das quatro estratégias persuasivas – “tentação, intimidação, provocação e sedução” (Barros, 2005, p. 31) – para o plano da história, onde o sujeito-protagonista Bentinho concretiza o percurso narrativo, e o espectador valida esse percurso com sua adesão.

Observando pela perspectiva do *corpus* selecionado (capítulo A caminho), o processo de manipulação da narrativa não se restringe a apenas uma das estratégias, mas contempla duas delas. Conforme postulado por Barros (2005) as quatro grandes classes de manipulação podem atuar em conjunto para construir um sentido de inevitabilidade trágica e sentimentalidade – ainda que não seja regra absoluta – assegurando que o público não apenas assista, mas creia na versão da história que lhe é apresentada, produzindo um efeito de sentido unificado e de coerência.

Uma vez estabelecido o contrato com o espectador, a manipulação cede lugar à ação. Desse modo, a *Rede Globo* não apenas narra a história, mas constrói um percurso que culmina na adesão voluntária do público à ‘verdade’ proposta pela narrativa, transformando a simples visualização em um ato de validação do discurso da emissora. Estando na esfera da ação, o sujeito percorre um percurso em que “precisa adquirir a competência e cumprir a performance” (Mandaji, 2011, p. 143).

A competência e a performance são os dois sintagmas principais do percurso do sujeito e, conforme o postulado por Mandaji (2011) e Bertrand (2006), a manipulação é o fundamento para sua concretização. A competência é uma capacidade modal, organizada hierarquicamente por modalidades. Ela é

fundamentada, por exemplo, no querer-fazer ou no dever-fazer, que são o ponto de partida para o poder-fazer (a capacidade) ou o saber-fazer (o conhecimento) do sujeito (Greimas e Courtés, 2008, p. 76) enquanto a performance é a “aquisição e/ou produção de valores descritos” (Greimas e Courtés, 2008, p. 364) e o principal desafio de ambas é o fazer-ser, já que confronta um sujeito e um anti-sujeito e resultando na aquisição ou perda dos valores (Bertrand, 2003, p. 297). Para compreender como a manipulação se traduz na prática, e como ela se articula na construção das competências e da performance do sujeito, é fundamental analisar as estratégias mobilizadas pela narrativa.

O percurso do sujeito na narrativa é moldado por um programa de competência, no qual ele adquire as modalidades necessárias para a ação. Essas modalidades não são ações em si, mas sim os valores que qualificam o sujeito, definindo sua capacidade e motivação. Conforme Greimas e Courtés (2008), a modalidade de fazer inclui o poder-fazer (a capacidade), o saber-fazer (o conhecimento), o querer-fazer (o desejo) e o dever-fazer (a obrigação). Já as modalidades do ser descrevem os estados internos do sujeito, como o querer-ser e o dever-ser. No contexto da microssérie, a Rede Globo atua como uma instância destinadora que dota os personagens e o próprio espectador com essas competências modais, estabelecendo as regras do jogo narrativo e preparando o terreno para a adesão.

Nesse processo, a semiótica estabelece uma hierarquia clara que orienta o percurso sintático: querer -> saber -> poder -> fazer. Segundo o próprio Greimas (1975, p. 166), “é o querer do sujeito que o torna apto para cumprir a primeira execução, marcada pela atribuição do valor modal do saber ou do poder”. Tal distinção revela que a aptidão de um sujeito para a ação pode derivar de um saber-fazer (tornando-o um sujeito “sábio”) ou de um poder-fazer (característico de sujeitos “poderosos” por natureza). A narrativa de *Capitu* demonstra essa dinâmica de forma complexa, onde a falta de poder e saber de Bentinho o torna um sujeito passivo, enquanto a *Rede Globo* age como o verdadeiro sujeito sábio, utilizando seu conhecimento técnico para instigar no público um querer e um poder de interpretação que culminam na performance desejada.

Dessa forma, os próximos parágrafos demonstrarão como a Rede Globo, por meio de escolhas estéticas, discursivas e dramáticas, emprega essas táticas para construir um universo de valores desejáveis e, assim, preparar o terreno para a imersão e adesão do público à sua versão dos fatos.

A sedução é a estratégia que visa despertar no destinatário o querer-fazer (Barros, 2005, p. 35), através da doação de uma imagem positiva ou de um valor desejável. No contexto de “A caminho”, a Rede Globo seduz o espectador por meio da estética e da emoção. A escolha da trilha sonora com a música melancólica de Samuel Barber (“*Adagio for Strings*”), a fotografia com tons sépia e o visual da cenografia criam uma atmosfera de beleza e requinte. A emissora presenteia o público com uma experiência audiovisual elevada, fazendo-o querer-se emocionar e participar ativamente da jornada trágica. A beleza dos personagens e a aura de romance proibido os tornam valores a serem protegidos, e a narrativa os enaltece, fazendo o espectador desejar uma maior imersão na história.

A tentação consiste em dotar o sujeito de um querer-fazer através da oferta de um valor positivo, uma recompensa (Barros, 2005, p. 35). Em *Capitu*, a emissora oferece ao espectador um valor “intelectual” e social. A adaptação de uma obra de Machado de Assis configura um produto de alta cultura. A Rede Globo tentou o espectador com a promessa de uma produção de qualidade e artisticamente valiosa. Ao assistir à série, o público adquire o valor de estar consumindo um produto culturalmente relevante, uma experiência que o recompensa por sua dedicação. Essa promessa de uma experiência enriquecedora faz o espectador querer consumir e endossar a narrativa.

A performance do sujeito, cumprida com êxito, conduz a um desfecho que, em semiótica, é conhecido como sanção. No contexto de *Capitu*, a sanção não se restringe à recompensa ou punição dos personagens; ela se expande para o próprio espectador. A Rede Globo, agindo como uma instância de julgamento, sanciona uma leitura específica e sentimental da obra de Machado de Assis, enquanto o público, ao validar e aderir a essa interpretação, exerce a sua própria sanção, consolidando os valores e a verdade propostos pela narrativa. Aqui tida como destinador-julgador, a emissora buscará cumprir seus dois programas narrativos: o de sanção cognitiva ou interpretação e o de sanção pragmática ou retribuição.

Na primeira, o julgamento se dá pela “verificação de suas ações e dos valores com que se relaciona” (Barros, 2005, p. 35). Tal operação ocorre a partir da interpretação veridictória da ação do sujeito conforme o disposto no quadrado da veridicção. Bertrand elucida a apresentação deste, da seguinte maneira:

O quadrado da veridicção se apresenta como uma combinação dos valores do ser e parecer, e de suas negações: a combinação define os termos de “segunda geração”. Assim, quando há coincidência do parecer e do ser num

universo de discurso, há “verdade”; a coincidência do parecer e do não-ser define a “mentira”; a do não-parecer e do ser define o “segredo”; enfim, a coincidência do não-parecer e do não-ser define a “falsidade”. (BERTRAND, 2003, p. 241)

A análise do *corpus* através do quadrado da veridicção revela como a narrativa de Luiz Fernando Carvalho, sob a ótica da *Rede Globo*, constrói uma "verdade" por meio de contrastes e manipulações. O programa narrativo da emissora busca fixar um sentido veridictório que oriente a leitura do espectador, estabelecendo quem "é" e quem "parece ser" na trama.

Em primeiro momento, se estabelece como um discurso de verdade, com a emissora agindo como destinador que apresenta a sua versão dos fatos como a única a ser aceita. A narrativa faz com que o espectador creia na leitura trágica da história, onde a separação de Bentinho e Capitu é um fato inevitável e sofrido. O uso do "*Adagio for Strings*", a atuação de Dom Casmurro como um narrador onisciente e a imagem final da lágrima de Capitu, que sintetiza seu luto, são elementos que convergem para que o espectador perceba essa tragédia como sendo "verdadeira". A dor de Capitu é e parece ser autêntica, convidando à empatia.

Em contrapartida, a narrativa utiliza a mentira para compor alguns de seus personagens e eventos. O percurso de Bentinho, por exemplo, é apresentado como uma ida ao seminário que ele, o narrador, descreve como sua vocação, mas que ele mesmo, sabe que não é sua real vocação. A narrativa da *Rede Globo* faz o jovem parecer submisso a um destino trágico, mas o próprio Dom Casmurro, em voz *over*, revela a mentira: "a vocação eras tu". Da mesma forma, a cena do trem 'simulado' parece ser um momento de partida, mas não é um trem real. Efeito semelhante emprega a porta em que sustenta a janela por onde Capitu acompanha a partida de Bentinho; a mesma que a separa do que se entenderia como o espaço externo de sua casa, ainda que, visivelmente, não haja paredes que limitem a espacialidade. O artifício cênico atua aqui como uma mentira estética que revela uma verdade emocional.

O segredo é a categoria que mais se alinha com a essência da obra de Machado de Assis, mas que na microssérie é explorado de uma forma específica. A narrativa do episódio "A Caminho" revela que a paixão de Bentinho por Capitu é o motor da sua ação, mas isso não parece evidente na superficialidade das suas interações. Sua passividade e aparente conformismo em relação à partida mascaram o segredo do seu verdadeiro desejo, que só é desvendado pela voz de Dom

Casmurro. O segredo da vocação, portanto, é um elemento de tensão que a narrativa manipula para gerar no espectador a impressão de que está descobrindo uma verdade oculta.

Por fim, a falsidade é a categoria que se aplica a personagens que não são o que aparentam e nem mesmo o que realmente são. O cinismo de José Dias e o sorriso de Padre Cabral, que contrastam com a dor de Dona Glória, podem ser lidos como falsidade. Suas aparências tranquilas e cínicas não parecem demonstrar o que eles realmente sentem, e a narrativa nos sugere que eles também não são genuinamente felizes ou tranquilos. Eles se tornam, no discurso da emissora, figuras vazias de valor que servem apenas para reforçar a tragédia dos protagonistas. A falsidade, nesse contexto, é um mecanismo para solidificar o contraste entre os personagens que "sentem" e os que "não sentem".

A sanção pragmática constitui o segundo programa narrativo de retribuição da *Rede Globo*, no qual o destinador-julgador cumpre as obrigações assumidas com o sujeito. Conforme aponta Barros (2005), o destinador-julgador deverá “cumprir as obrigações assumidas com o sujeito, na hora da manipulação” (Barros, 2005, p. 37). De acordo com Greimas e Courtés, essa sanção é definida como:

A contrapartida oferecida pelo Destinador ao Destinatário-sujeito, uma vez realizada por este a performance convencionada (explícita ou implicitamente) no quadro do contrato inicial. Se é positiva, falar-se-á de recompensa, se é negativa, de punição: tanto num como noutro caso, trata-se de restabelecer o equilíbrio narrativo. (GREIMAS, COURTÉS, 2008, P. 422)

Nesse sentido o destinador conduz o público por um percurso onde a recompensa se dá através de um sentimento de plenitude emocional devido ao investimento sentimental na narrativa, principalmente relacionado aos laços amorosos de Dona Glória vs. Bentinho e Bentinho vs. Capitu.

A sanção em *Capitu* vai além dos personagens e atinge o próprio espectador, que recebe uma recompensa emocional por seguir a trama. A minissérie usa a dor de Dona Glória, por exemplo, para gerar essa recompensa. Quando ela se joga no chão diante das malas do filho, o ato de desespero se torna uma demonstração de amor materno genuíno. A narrativa valida a emoção dela, e o público é recompensado por essa experiência com uma forte catarse, sentindo que a cena de dor tem um significado completo. Essa recompensa emocional e a experiência catártica evidenciam o processo sensível pelo qual o enunciatário reelabora o sentido. A microssérie provoca intensamente a sensibilidade do espectador, que se apropria afetivamente da mensagem. Neste processo de ressonância afetiva, estabelece-se a

dinâmica da alteridade, na qual o espectador se coloca no lugar do outro e confronta a vulnerabilidade e o sofrimento dos personagens. A Estesia e a Alteridade, nesse contexto, atuam como um exercício de reconhecimento mútuo (Barros, 2020), no qual o enunciatário se reconhece na dor do outro e reelabora a narrativa, validando o investimento sentimental na tragédia.

Em contrapartida, o sentimento de Bentinho não se manifesta na mesma intensidade. Seu percurso narrativo é guiado por sua paixão por Capitu, a ponto de renunciar à interação com sua mãe e demais familiares. No momento do embarque, ele já se mostra emocionalmente distante. É dentro do trem que essa passividade se concretiza em uma ação decisiva: ele se afasta da janela por onde acenava a seus familiares para se voltar à de Capitu. A escolha de Bentinho de ignorar os últimos momentos de interação com a família para buscar o olhar de Capitu é a prova concreta do seu amor. A correspondência a esse gesto, manifestada através da lágrima de Capitu, torna-se a recompensa final para o público: um momento de grande comoção que valida a história como uma tragédia de amor e ciúme. O espectador obtém a emoção que a narrativa prometeu.

Figura 6 – Trem simulado

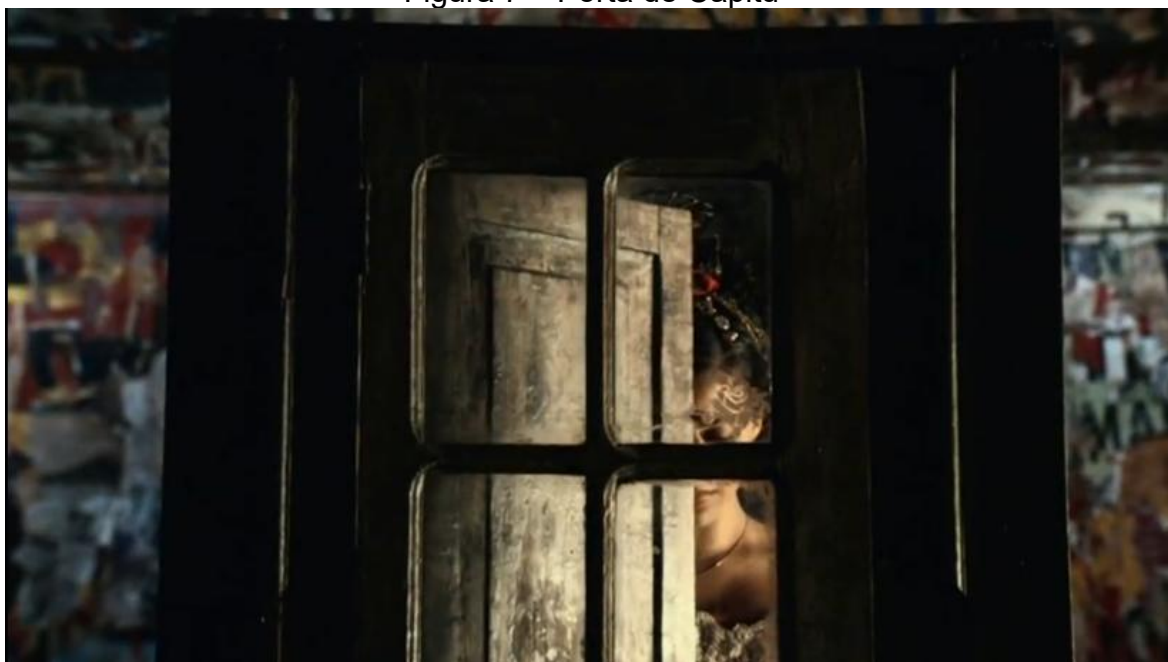


Fonte: Capitu (2008)

O emprego de dispositivos mentirosos como o trem simulado e a porta sem paredes demonstra uma estética poderosa que, ao construir uma verdade emocional, restringe a possibilidade de leituras divergentes. A sanção pragmática opera também

como uma punição para aqueles que não aceitam a interpretação proposta pelo destinador. O espectador que busca uma leitura alternativa para a inocência de Capitu é confrontado com uma narrativa que, por sua estética e força emocional, lhe nega essa possibilidade. A sanção negativa é a frustração de não ter sua interpretação validada, reforçando a autoridade da emissora como destinador da verdade narrativa.

Figura 7 – Porta de Capitu



Fonte: Capitu (2008)

A sintática narrativa de *Capitu* demonstra como a lógica de sua história é construída minuciosamente para articular o conflito central da trama: a tensão entre o desejo e a devoção. Por meio da organização dos programas narrativos e do percurso dos actantes, a minissérie cria um universo onde a vontade pessoal de Bentinho, seu querer estar com Capitu, colide frontalmente com o dever imposto pela família e pela sociedade. A narrativa, portanto, não apenas conta uma história, mas molda as escolhas do protagonista de forma a conduzi-lo inevitavelmente a um desfecho onde essa disputa de forças determina seu destino, a partir de uma estrutura que prioriza o conflito interno.

A análise do esquema narrativo revelou a estrutura das ações e dos papéis que organizam a jornada de Bentinho. Vimos como a narrativa o qualifica como sujeito, guiado por um complexo sistema de programas e percursos. No entanto, o entendimento completo do drama em *Capitu* exige que se vá além da superfície das ações. Para decifrar o verdadeiro significado por trás das escolhas e conflitos do protagonista, é fundamental analisar os seus estados de alma. Por isso, o próximo

tópico abordará a semiótica das paixões, explorando como os efeitos de sentido das modalidades de querer e dever se manifestam nas emoções dos personagens e como a modalização veridictória estabelece o jogo entre a verdade, o segredo e a mentira que define a trama.

3.3 A TRAMA DAS PAIXÕES E MODALIDADES EM *CAPITU*

Tendo em vista que o esquema narrativo estrutura o percurso dos actantes, a compreensão dos efeitos de sentido que qualificam o seu ser e fazer torna-se fundamental. Nesse sentido, as paixões, segundo Bertrand (2003, p. 425), são provocadas pelas modalidades investidas nos objetos, o que resulta em configurações nos estados dos sujeitos. Tais paixões, por sua vez, geram efeitos de sentido que se articulam em arranjos sintagmáticos de modalidades ou configurações passionais (Barros, 2005, p. 48). As paixões originam-se a partir das principais modalidades e se classificam em simples, que resultam de um único arranjo modal, ou complexas, que preveem a explicação de todo um percurso passional.

Diante dessas definições, a análise de *Capitu* revela um complexo jogo de paixões que não apenas qualificam os personagens, mas também articulam os conflitos centrais da narrativa. A microssérie constrói um percurso passional para cada sujeito, onde os sentimentos de Bentinho, *Capitu* e Dona Glória se tornam os verdadeiros motores da trama, manifestando-se através de arranjos modais que os definem e os transformam.

No percurso passional de Bentinho, a juventude configura-se como um estado de espera, onde a paixão que o domina é a esperança. Esta paixão complexa surge da tensão entre o seu querer-fazer — o desejo de permanecer com *Capitu* e construir uma vida com ela — e o dever-fazer imposto por sua mãe, Dona Glória, que o destina ao seminário. Nesse arranjo passional, o objeto-valor "amor e liberdade" se torna o foco de sua existência, e a narrativa o qualifica como um sujeito em um percurso de aquisição. A sua esperança, no entanto, não é um mero sentimento. Ela é uma configuração modal que o mantém em um estado de confiança, sustentada por sua crença no poder de outros sujeitos. A cumplicidade e o afeto de *Capitu*, expressos na discrição de seus gestos e olhares, operam como a principal garantia de que seu querer é válido e que seu objetivo é atingível. Da mesma forma, o apoio velado de José Dias, cuja posição estratégica na família lhe confere um saber-fazer capaz de

influenciar o destinador (Dona Glória), nutre a paixão de Bentinho, mantendo-o em um estado de espera ativa. É essa paixão que define o seu percurso inicial, antes que as circunstâncias da história o forcem a uma transformação passional.

Após a aquisição do objeto-valor do casamento, o percurso passional de Bentinho sofre uma transformação drástica. A paixão da esperança é substituída pela insegurança, que se manifesta como dúvida. Seu querer-fazer agora não é mais a aquisição, mas a manutenção de sua relação e, mais especificamente, a busca por uma sanção cognitiva da suposta fidelidade de Capitu. Este novo arranjo modal o coloca em uma estrutura de conflito com Capitu e Escobar, que, em sua percepção, atuam como os novos anti-sujeitos. A narrativa, nesse momento, o qualifica como um sujeito atormentado pela busca de uma verdade que ele nunca consegue provar, e a sua paixão central é a disforia gerada pelo não-saber.

O percurso passional de Bentinho culmina em um estado final de rancor e amargura. A incerteza da fase anterior se solidifica em uma certeza trágica, que o leva à ruína. O querer-fazer do protagonista se desloca para a vingança e a renúncia. Ele se torna o sujeito da malevolência, vivendo uma paixão de privação reflexiva, onde ele se espolia do objeto-valor da felicidade e da companhia. A sua principal ação, o ato de escrever suas memórias, é, na verdade, um programa narrativo de uso que serve para consolidar sua paixão de rancor e solidão, perpetuando o seu estado de amargura. Esse percurso passional complexo é o que o transforma definitivamente no Dom Casmurro da velhice, um sujeito que, ao fim, se torna seu próprio oponente.

A ambiguidade de Capitu não é apenas um traço psicológico; é uma paixão complexa habilmente construída pela emissora. A *Rede Globo* utiliza escolhas estéticas — como olhares, silêncios, a trilha sonora e o figurino — para que a personagem se torne a manifestação visual do segredo. O saber-fazer de Capitu em oscilar entre a inocência e a malícia cria uma incompatibilidade modal para o espectador, que é levado a duvidar de sua competência. Essa paixão da ambiguidade serve como motor para a paixão da insegurança de Bentinho, transformando-a na principal questão da narrativa.

Dona Glória representa a paixão da devoção. Sua devoção não é ambígua; é inquestionável. A emissora a constrói como um sujeito cujo dever-fazer religioso é absoluto, e essa paixão serve como a força de oposição fixa e inabalável que entra em conflito com o querer-fazer de Bentinho. A inalterabilidade de sua paixão atua

como um mecanismo narrativo que torna a separação do filho um evento inevitável e trágico, estabelecendo o cenário para a sanção negativa do protagonista.

A paixão de José Dias é a tentação, uma estratégia que a *Rede Globo* usa para manipular o público. A emissora o qualifica como um destinador secundário que acena com a promessa de uma resolução feliz para o drama, alimentando a esperança do espectador. O seu saber-fazer manipulador e a sua oralidade servem de simulacro de verdade, uma ilusão que a emissora constrói para tornar a decepção subsequente de Bentinho (e do público) ainda mais forte. Ele é a ferramenta narrativa que mostra ao público que, mesmo com um caminho alternativo aparente, a tragédia é o único destino possível.

O percurso do sujeito na narrativa, embora movido por suas paixões, é efetivamente construído pelas modalidades de seu fazer, que lhe conferem a competência para a ação. Nesse sentido, a análise se aprofunda na distinção entre as modalidades virtualizantes, que instalam o sujeito com um querer ou um dever de agir, e as modalidades atualizantes, que o qualificam com o saber e o poder para executar essa ação (Barros, 2005, p. 45). Na microssérie, a *Rede Globo*, como destinador, orchestra habilmente essas modalidades para guiar o percurso de Bentinho. A tensão entre o seu querer-fazer (permanecer com Capitu) e o dever-fazer (ir para o seminário) é a força virtualizante que o define, enquanto o seu eventual saber-fazer e poder-fazer são os elementos que lhe permitem concretizar a sua sanção final, tornando a sua história não apenas uma trajetória emocional, mas um percurso de competências minuciosamente construído pela emissora.

O presente capítulo se dedicou a analisar o nível narrativo da microssérie, que é a estrutura abstrata da história. Foi aqui que identificamos como os efeitos de sentido foram construídos a partir de uma lógica fundamental: a manipulação do espectador.

O primeiro efeito de sentido analisado foi a construção do sujeito. Em vez de focar apenas no enredo, o capítulo demonstrou como a *Rede Globo* atua como o destinador-manipulador que, com seu fazer-fazer, orchestra o percurso passional de Bentinho. Esse percurso é o principal motor da trama, uma jornada emocional que se move da esperança (na juventude) para a insegurança (na vida adulta) e, por fim, para o rancor (na velhice).

Em seguida, o capítulo mostrou como as modalidades e paixões dos outros personagens funcionam em relação a Bentinho. A ambiguidade de Capitu, a devoção de Dona Glória e a tentação de José Dias não são apenas traços de personalidade,

mas sim ferramentas narrativas que a emissora utiliza para sustentar o percurso emocional de Bentinho e guiar a interpretação do público.

Com a análise do nível narrativo completa, chegamos à conclusão de que o sentido da microssérie é um produto da manipulação. No entanto, o capítulo não responde a uma pergunta crucial: como essa manipulação é feita? É no nível discursivo que encontramos as respostas. Ele nos permite sair da abstração e analisar os elementos concretos — a iluminação, os enquadramentos, a trilha sonora, as falas dos personagens e os figurinos — que a *Rede Globo* utiliza para criar o efeito de sentido das paixões e do percurso que você já identificou. O próximo passo, portanto, é mergulhar nessa camada e mostrar a aplicação da teoria.

4 ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM: PERCURSOS DISCURSIVOS EM *CAPITU* E *DOM CASMURRO*

Partindo do conceito de tradução intersemiótica, o presente capítulo inicia a análise da microssérie *Capitu* sob a perspectiva de suas estruturas discursivas. O nível discursivo é onde as escolhas concretas do sujeito da enunciação — Luiz Fernando Carvalho — revestem as formas abstratas da narrativa, dando-lhes concretude, produzindo as variações de conteúdos narrativos invariantes (Fiorin, 1994, p. 29).

Tendo em vista que as estruturas fundamentais da obra de Machado de Assis e narrativas de *Capitu* já foram examinadas, partimos agora para o entendimento de como o discurso da microssérie é enriquecido pelas escolhas de pessoa, tempo, espaço e figuras, transformando o conflito psicológico do romance em uma obra que, por sua estética e linguagem, carrega as marcas autorais do diretor (Barros, 2005, p. 53).

O discurso da microssérie *Capitu* é o objeto produzido pela instância de enunciação, que neste caso pode ser compreendida como a *Rede Globo*, por meio da direção de Luiz Fernando Carvalho. É nesse discurso que se criam os efeitos de sentido (Fiorin, 1998, p. 15), traduzindo as estruturas narrativas abstratas em um conjunto de elementos concretos e persuasivos. O processo de discursivização se materializa por meio de mecanismos fundamentais: a actorialização, a temporalização e a espacialização (Greimas; Courtés, 2008, p. 143), que dão corpo e forma à narrativa.

Nesse processo, a distinção entre o plano do conteúdo e o plano da expressão torna-se crucial para a análise de *Capitu*. Como pontua Fiorin:

O discurso pertence ao plano de conteúdo. Ele é manifestado por um plano de expressão. A manifestação é, portanto, o encontro de um plano de conteúdo com um plano de expressão, que pode ter como material qualquer língua natural ou um meio não-verbal de expressão, como o cinema, a pintura, a gestualidade, a fotografia, etc. (FIORIN, 1998, p. 37-38)

É precisamente na manifestação, através dos recursos visuais e sonoros do cinema e da televisão, que a microssérie constrói seus sentidos, dando concretude à história e ao percurso psicológico de Bentinho. A seguir, analisaremos como a actorialização, a temporalização e a espacialização são aplicadas para evidenciar a natureza construída e teatral da obra.

Para esta etapa analítica, elegemos como corpus a tradução intersemiótica do capítulo "A Catástrofe", da obra *Dom Casmurro*, para a microssérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Nosso objetivo é identificar as referências de natureza teatral empregadas pelo diretor e, conseqüentemente, o sentido que delas decorre, confirmando a tese de que a obra transcende a adaptação literária. Dada a brevidade do capítulo, um traço estilístico característico de Machado de Assis, optamos por sua apresentação integral no presente estudo.

No melhor deles, ouvi passos precipitados na escada, a campainha soou, soaram palmas, golpes na cancela, vozes, acudiram todos, acudi eu mesmo. Era um escravo da casa de Sancha que me chamava:
- Para ir lá... sinhô nadando, sinhô morrendo.
Não disse mais nada, ou eu não lhe ouvi o resto. Vesti-me, deixei recado a Capitu e corri ao Flamengo.
Em caminho, fui adivinhando a verdade. Escobar meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu. As canoas que acudiram mal puderam trazer-lhe o cadáver. (ASSIS, 2008, p. 140)

Nessa perspectiva, a compreensão do efeito de sentido produzido advirá da imagem figurativa apresentada, a qual será aqui detalhada. Entende-se por "figurativo" todo significado e conteúdo de qualquer sistema de representação que possua correspondência com um elemento no mundo natural (Bertrand, 2003, p. 156), o que possibilita a localização, no discurso, de efeitos de sentido particulares, a partir da restituição de experiências perceptivas mais concretas (Bertrand, 2003, p. 154).

Segundo Fiorin (1994, p. 31) para se constituir o discurso utiliza das categorias de pessoa, tempo e espaço. Por conseguinte, considera-se a actorialização um dos componentes da discursivização, surgindo após a instalação de uma pessoa tematizada e figurativizada que se converte em ator do discurso (Fiorin, 1998, p. 59). A temporalização, por sua vez, manifesta-se na discursivização como um simulacro da ação humana no mundo, denotando o tempo que transcorre, o que já não existe e o que ainda não se concretizou (Fiorin, 1998, p. 140). A espacialização é relevante no processo de discursivização, uma vez que suas relações se articulam a partir do ponto em que o espaço se organiza (Fiorin, 1998, p. 260). Por fim, a figuratividade, permite a localização no discurso, de efeitos que tornam sensível a realidade por meio de figuras (Bertrand, 2003, p. 154). Os próximos tópicos apresentarão observações sobre a construção cênica da microssérie em comparação com a obra literária, a aplicabilidade dos elementos teatrais em relação a cada um desses quatro conceitos (pessoa, tempo, espaço e figuras) e, posteriormente, a análise do efeito de sentido evocado.

A actorialização, como o primeiro mecanismo de discursivização, é o processo pelo qual as pessoas são construídas como atores do discurso (Fiorin, 1998, p. 59). Na microssérie *Capitu*, esse processo não se limita a dar vida aos personagens, mas os transforma em *performers* de um palco audiovisual. A actorialização é a principal ferramenta do diretor para criar a teatralidade da obra, evidenciada pela forma como cada figura em cena carrega e manifesta o sentido.

Nessa perspectiva, a actorialização se manifesta através de elementos como o figurino, que expõe a riqueza da elite e a pobreza do escravo; a gestualidade, que torna a dúvida de Bentinho visível em sua respiração e em seu olhar; e a quebra da quarta parede por Dom Casmurro, que o transforma em narrador-ator, encenando a própria memória. A seguir, o presente estudo detalhará como a construção de cada personagem serve à tese central da performance.

4.1 PESSOA, TEMPO E ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DA TEATRALIDADE

No tocante à categoria de pessoa, na passagem tida como corpus, atuam cinco personagens: o escravo, Bento Santiago, Escobar, Dom Casmurro e Capitu. Embora a obra literária original não ofereça referências ou descrições detalhadas acerca do escravo – personagem responsável por comunicar a Bento Santiago o afogamento de Escobar – propomos aqui uma breve análise de sua representação no universo audiovisual da microssérie. Neste segmento, ele assume o papel de interlocutor, enquanto Bento Santiago ocupa a posição oposta, de interlocutário. Contudo, essa dinâmica de papéis se mantém por pouco mais de cinco segundos em cena.

Desde o primeiro segundo de sua aparição, observa-se um homem preto, com volumosos cabelos e barbas grisalhas, vestindo o seguinte figurino: calças marrons, camisa bege e um colete em tom mostarda sobreposto à camisa. Adicionalmente, um tecido de coloração marrom (mais escura que as calças) pende da cintura, possivelmente servindo como um cinto. Destaca-se que, apesar de se tratar da figura de um escravo, não há indícios de sujidade nas vestimentas do personagem, o que estabelece uma contradição com a realidade histórica dos trabalhos braçais pesados e insalubres aos quais as vítimas do regime escravagista eram submetidas. O personagem corre descalço, proferindo em voz alta: "*É pra 'í' lá. É pra 'í' lá. O sinhô nadando. O sinhô morrendo.*" Neste instante, a voz do homem, que transparece desespero e medo, complementa-se com passos largos e mãos agitadas. Toda a

corrida se desenvolve enquanto o personagem permanece em meia iluminação, com a luz incidindo pelas costas e em todo o corpo.

Figura 8 – Escravo



Fonte: Capitu (2008)

A actorialização do escravo na microssérie *Capitu* é construída para além do realismo, transformando o personagem em uma figura de natureza simbólica e teatral. Seus gestos de desespero e seus passos largos, em conjunto com uma voz que clama por socorro, não apenas comunicam a notícia do afogamento, mas encenam a urgência e a fatalidade. O uso de uma iluminação cênica—com a luz incidindo pelas costas, deixando o personagem em meia iluminação—, e a ausência de sujidade em seu figurino, embora se trate de um escravo, reforçam a distância da representação com a realidade histórica. Esses recursos constroem o efeito de sentido de abstração social, onde a figura do escravo serve a um propósito maior na narrativa: atuar como um mensageiro da catástrofe, e não como um indivíduo com uma história própria.

No que tange à representação de Bento Santiago (Michel Melamed), essa transcende a ausência de texto falado, sendo sua expressividade e movimentação descritas e narradas pela perspectiva de Dom Casmurro. No entanto, é por meio da linguagem corporal e de suas expressões faciais, que o personagem comunica de forma autônoma, apesar de sua breve presença de pouco mais de doze segundos em tela. A sequência transcorrida na sala da residência é banhada por uma luz branca, que remete àquela produzida pelo holofote posicionado ante a porta de entrada ao

ambiente - o mesmo que iluminava ao escravo - conferindo uma dramaticidade acentuada ao momento.

Sentado em uma poltrona, de costas para a entrada, Santiago lê um jornal quando o escravo adentra. Capturado em plano aberto, o escravo é o foco da câmera que, em seguida, move-se lentamente, tirando-o da cena e direcionando-se à Bento Santiago, agora em plano fechado, revelando o anfitrião absorto na leitura do jornal, intitulado "Fluminense", aberto como um livro. O movimento gradual em que o jornal é abaixado, aliado à mínima movimentação da câmera, permite ao espectador a contemplação de um rosto ligeiramente virado à direita, com o olhar fixo a sugerir uma expressão de preocupação, susto e incredulidade. Após alguns segundos de fixação em um ponto específico, o olhar manifesta leves e rápidos movimentos, enquanto a câmera permanece inerte. A intensidade das expressões é amplificada pela respiração lenta do personagem, que ocasionalmente se aprofunda, pela boca mantida entreaberta (como se buscasse palavras não proferidas) e pela face em meia-luz, uma vez que a posição do holofote impede a plena visibilidade.

Trata-se de um personagem cujos cabelos cacheados volumosos estabelecem um diálogo visual com o robusto figurino. Evidencia-se, ainda, um bigode postiço que, à primeira vista, aparenta ser desenhado à mão, mas que, ao final da série, revela-se um acessório adesivo.

Figura 9 – Bento Santiago



Fonte: Capitu (2008)

Ademais, o personagem veste um colete social em tom prateado, estampado e com golas grandes e dobráveis, que são sobrepostas por um lenço branco cintilante, volumoso e amarrado ao pescoço, fixado por um broche de pérola única posicionado precisamente no centro da dobra que se formava. Sob o colete, uma camisa social branca com golas curtas e mangas longas bufantes complementa a indumentária, conferindo ao conjunto a função de remeter iconicamente aos senhores de engenho.

A ausência de texto falado e a ênfase na linguagem corporal e nas expressões faciais criam um efeito de sentido de suspense e silêncio. Bento não reage com palavras, mas com o corpo. O movimento gradual do jornal e o olhar fixo que evolui para leves e rápidos movimentos forçam o espectador a ler o pânico interno do personagem através de pequenas figuras visuais. A respiração lenta e a boca entreaberta transformam o corpo do ator em um texto autônomo, que fala o susto e a incredulidade de forma mais dramática do que qualquer diálogo.

O figurino de Bento Santiago cria um efeito de sentido de contradição. Os tecidos cintilantes, as grandes golas e o broche de pérola são figuras da riqueza e do poder, que contrastam bruscamente com a vulnerabilidade e o terror que se manifestam em seu rosto. A actorialização do personagem expõe a fragilidade humana por trás da máscara social do senhor de engenho.

O bigode postiço é a figura máxima da teatralidade na cena. Ele não é um detalhe de caracterização, mas uma âncora que, ao final da série, denuncia o artifício da construção do personagem. A luz branca que simula um holofote e a forma como a câmera o enquadra — ora em plano aberto, ora em plano fechado — reforçam a ideia de que Bento não é apenas um personagem, mas um *performer* sendo observado em um palco.

É Dom Casmurro quem anuncia previamente a sequência se dará em seguida, quando afirma “No caminho fui adivinhando a verdade”. Entra em cena Escobar (Pierre Baitelli), que pratica movimentos de nado em meio à representação do mar violento. Vestindo um traje de banho masculino comum aos anos 1800, que se resumia a um macacão listrado com alças regatas e pernas à altura dos joelhos. Tais braçadas eram longas e na maioria das vezes com os braços completamente esticados; quase simulando a passos de dança. A amplitude dos movimentos era evidenciada ainda mais, tendo em vista que o personagem tinha cabelos à altura da nuca que estavam molhados e balançavam-se mais ou menos, à medida que os movimentos eram ampliados ou reduzidos.

Para compor o rosto do personagem, contou-se com um bigode fino e barbicha. Porém, diferente de Bento Santiago, estes não demonstravam configuração de adereço falso e sim, de terem sido apenas aparados para alçar o formato desejado. Cumpre mencionar que, no caso de Escobar, o bigode contribui diretamente no reforço das expressões faciais do personagem, vez que acompanha ao formato de seu lábio superior e construindo um melhor contorno da boca quando apresenta expressão facial de desafio e controle sobre o mar que desbravava e depois o de medo, quando o personagem se mostra em afogamento.

É desta forma que o espectador percebe o óbito do mesmo; vez que o corpo que há pouco mantinha tantos movimentos em amplitude, de repente mostra-se inerte e inativo. Ainda, diferente da sequência anterior, da comunicação da notícia, nesta é notável uma melhor iluminação e visibilidade, tanto nas representações cênicas acima do mar quanto nas submersas.

Figura 10 – Escobar



Fonte: Capitu (2008)

A actorialização de Escobar é construída para além do realismo, transformando o personagem em um *performer* que encena a própria tragédia. Suas braçadas amplas, que remetem a passos de dança, figurativizam uma coreografia de fatalidade, reforçando a natureza artística e não literal de sua morte. O efeito de sentido de teatralidade atinge seu ponto máximo quando o corpo, que se movia em plena amplitude, de repente se torna inerte, marcando o fim do ato. A narração de Dom Casmurro, que adivinha a tragédia, trabalha em conjunto com a performance de

Escobar, criando uma ironia trágica onde o destino já estava escrito. Por fim, o bigode que, ao contrário do de Bento Santiago, parece genuíno, estabelece um contraste que insere uma camada de autenticidade em sua figura, complexificando ainda mais o jogo entre realidade e artifício que permeia a obra.

Exceção à notícia comunicada pelo escravo, toda a cena tem seu diálogo proferido por Dom Casmurro. É ele quem narra os sentimentos vivenciados por Bento Santiago e os acontecimentos futuros. Ainda que a figura do personagem tenha poucos segundos de tela, sua voz detém o maior tempo de áudio, sendo que se revela como tensa, pausada e firme. Quando surge diante da tela, conversa diretamente com o espectador, usando a quebra da quarta parede, como se tivesse certeza de que lhe estavam olhando fixamente do outro lado do visor da televisão.

Como em toda a narrativa, usa uma cartola preta que revela seus cabelos laterais quase grisalhos. Além disso, surge à frente de uma alta cortina vermelha e foi com o mesmo tecido dessa cortina que lhe confeccionaram o cachecol vermelho que vestia, sobreposto a terno, colete social e gravata tipo borboleta pretos e uma camisa branca.

Outra marca a se considerar relevante na construção deste personagem é que sempre aparece com um rosto pálido, um bigode aparentemente desenhado manualmente e olheiras escuras (como se feitas à lápis). No recorte em questão, tal face é evidenciada pois além do diálogo direto com o espectador que Dom Casmurro acredita que lhe assiste (agora interlocutário), há uma luz que incide única e diretamente no rosto deste (agora) interlocutor, tornando o restante do corpo escurecido e com difícil visibilidade. Fora lhe aplicada uma máscara à base de tintura, que torna o personagem mais velho, reservado e dramático; tal qual é descrito na obra de Machado de Assis quando se lê “Casmurro não está aqui no sentido que eles lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo” (Assis, 2008, p.15).

É essa perspectiva de tensão que difere Dom Casmurro de Bento Santiago, ainda que ambos sejam interpretados pelo ator Michel Melamed. Ainda, nos últimos minutos da microssérie, ao final capítulo, o personagem revela a máscara lentamente, enquanto vai removendo a pintura do rosto e se questionando sobre o vazio que a esposa Capitu lhe deixara quando se foi.

Figura 11 – Dom Casmurro



Fonte: Capitu (2008)

A actorialização de Dom Casmurro é a manifestação mais explícita da natureza teatral da microssérie. A voz que narra os acontecimentos, as emoções de Bento e o destino de Capitu, é a do próprio sujeito da enunciação materializado. Ao se dirigir diretamente ao espectador, quebrando a quarta parede, e ao atuar à frente de uma cortina vermelha, o personagem se posiciona como o mestre de cerimônias de sua própria memória, evidenciando a construção da narrativa e revelando a obra como uma performance.

Essa encenação se aprofunda com o efeito de sentido do duplo, reforçado pelo fato de Bento Santiago e Dom Casmurro serem interpretados pelo mesmo ator, o que visualmente conecta a inocência da juventude à amargura da velhice. A figurativização do narrador, com sua face pálida, olheiras e bigode desenhado, reforça a artificialidade da sua persona e evidencia a tensão e a dor que lhe corroem. A remoção da máscara de tinta no final da série é o ato final dessa performance, um gesto que simboliza a revelação do vazio e da dor que se escondem por trás da narrativa construída.

Ora, ainda que não haja participação direta no recorte mencionado e mantido para análise, mencionaremos ainda breve descrição sobre a personagem Capitu adulta (Maria Fernanda Candido), vez que se trata da personagem protagonista da microssérie e que, como no livro, sendo objeto do ciúme de Bento é fundamental para a condução de toda a trama.

Ao longo do período que representa a juventude do principal casal, Capitu sempre manteve cabelos esvoaçantes e leves, que intensificavam ainda mais a ideia de movimento que a personagem trazia consigo. O uso de vestidos com tamanhos próximos aos joelhos e com decotes retos, reforçavam o caráter de infância a que representava. Entretanto, passada tal temporada, entrava em cena a fase adulta da personagem, em que era interpretada pela atriz Maria Fernanda Candido. Esta mantinha sempre um olhar mais sério e uma expressão mais madura, mesmo que em momentos de descontração, encarnando a descrição que lhe fora dada de que teria “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

Na fase adulta, além do uso de penteados mais voltados a coques nos cabelos, os vestidos eram mais cumpridos (a ponto de recobrir os pés) e mais volumosos. Os decotes agora tinham o formato em “V” realçando-lhe os seios e a ideia de amadurecimento, além do comprido pescoço que sempre estava a mostra. Utilizava longos brincos que se dependuravam pelas orelhas. A maquiagem, ainda que simples e usando de cores discretas, sempre colaborava para o realce do olhar.

Figura 12 – Capitu adulta



Fonte: Capitu (2008)

A actorialização de Capitu é construída através do contraste entre a sua juventude livre e sua fase adulta contida. Essa mudança é a figurativização de sua transformação, onde os cabelos esvoaçantes e os vestidos leves de sua infância dão lugar a coques e a vestidos volumosos e longos, que a enclausuram. Esse efeito de sentido visual de perda de liberdade se alia à sua expressão, que agora traz um olhar

sério e maduro, dando concretude à famosa descrição machadiana de olhos de cigana oblíqua e dissimulada. A personagem se torna a encarnação do mistério da obra, com sua ambiguidade sendo materializada em cada detalhe de seu figurino e em sua performance, mantendo a dúvida sobre a sua inocência como o motor de toda a narrativa.

Observe-se que Carvalho emprega um jogo cênico na mesma linha que Nascimento e Oliveira (2021) apontam, "o olhar teatral pela câmera de cinema e televisão é representado através de um plano aberto (...) transformando os limites da imagem nos limites do palco (...)". A denúncia da teatralidade é ainda reforçada pela iluminação não natural que envolve os personagens durante sua aparição na cena. Na sequência em que surge o escravo, por exemplo, essa estratégia de encenação é interrompida somente quando a câmera transita para um plano fechado, que revela Bento Santiago.

Tenha-se em mente ainda que, é necessário que a peça teatral seja vista como tal, se o objetivo é o de apreender seu espetáculo (Malhadas, 1993, p. 49). Entretanto, ainda que a apreensão seja um dos objetivos da propositura da obra, o trabalho analisado não se trata de teatro e sim de um produto audiovisual, que tem seu caráter teatral destacado por meio do emprego das diferentes técnicas comuns aos palcos, o que é a base para a tradução intersemiótica de Carvalho.

A actorialização dos personagens na microssérie *Capitu* é elaborada a partir de um trabalho corporal que transcende a representação. Ações físicas e a expressão do ator são fundamentais para a compreensão do personagem (Keiserman, 2009, p. 08), servindo como o principal veículo para a figurativização de suas personalidades e intenções (Schmidt, 2008, p. 939).

Nesse sentido, a dimensão visual do discurso teatral — que engloba a expressão corporal, a aparência do ator e sua indumentária — é imprescindível para a apreensão do espetáculo (Malhadas, 1993, p. 49). Em *Capitu*, a amplitude dos movimentos e a gestualidade dos personagens não visam a um realismo cotidiano, mas reforçam o caráter encenado da obra. Tais movimentos, juntamente com o figurino e a maquiagem, explicitam uma função cenográfica que se torna parte intrínseca da interpretação do ator e da própria narrativa (Malhadas, 1993, p. 51).

A microssérie *Capitu* apresenta uma abordagem particular da temporalidade, na qual poucas são as demarcações explícitas ou as afirmações acerca da época em que a narrativa se desenrola. Contudo, tratando-se de uma adaptação televisiva de

uma obra literária, a premissa de que os dados cronológicos contidos no romance servem como um balizamento para a passagem do tempo mostra-se verdadeira.

O próprio prefácio do romance, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, já insere o leitor na cronologia dos fatos ao mencionar que o falecimento de Escobar teria ocorrido em 1871. Essa datação é posteriormente corroborada no corpo da obra. No capítulo do romance que antecede "A Catástrofe", intitulado "Os Autos", a narração de Dom Casmurro situa o evento: "Na manhã seguinte acordei livre das abominações da véspera; chamei-lhes alucinações, tomei café, percorri os jornais e fui estudar uns autos" (Assis, 2008, p. 139). Adiante, o narrador reforça essa precisão ao descrever uma fotografia do amigo, exibida em seu escritório e ostentava a dedicatória: "Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70" (Assis, 2008, p. 139). Dessa forma, o romance estabelece que o capítulo tomado como *corpus* textual se desenrola em uma manhã do ano de 1871.

No âmbito audiovisual da microssérie, embora haja uma referência nominal ao capítulo do romance ("A Catástrofe"), algumas distinções temporais são notáveis. No romance, Bento Santiago já havia tomado café, lido os jornais e se encontrava engajado em suas atividades profissionais no escritório quando o escravo adentra a casa. Na microssérie, contudo, o personagem não apenas não está trabalhando em seu escritório, como ainda se dedica à leitura do folhetim diário. Essa diferença sugere uma marcação temporal mais matinal na microssérie em comparação com a obra literária.

Adicionalmente, no plano audiovisual, a cena em que homens depositam o corpo de Escobar já desfalecido na areia da praia é marcada pela presença de luz natural (solar). Complementarmente, a introdução do escravo no início do capítulo é sustentada por uma iluminação não-natural, claramente gerada por um holofote, que acentua o caráter de acontecimentos matinal e diurno, reforçando a atmosfera do início do dia por meio de um viés teatral.

A espacialização na microssérie *Capitu* é um dos principais recursos para a tradução intersemiótica da narrativa. A cena da catástrofe se desenrola em um espaço que não simula a realidade, mas que serve como um palco para os personagens. O espaço construído é empregado com a finalidade de servir ao ato de discursivizar (Greimas, Courtés, 2008, p. 177), pois, como os autores definem, o espaço é um:

Objeto construído (que comporta elementos descontínuos) a partir da extensão, esta encarada como uma grandeza plena, sem solução de continuidade. A construção do objeto-espaço pode ser examinada do ponto

de vista geométrico (esvaziada qualquer outra propriedade), do ponto de vista psicofisiológico (como emergência progressiva das qualidades espaciais a partir da confusão original), ou do ponto de vista sociocultural (como a organização cultural da natureza: exemplo, o espaço construído). Se a isso acrescentarmos os diferentes empregos metafóricos dessa palavra, constataremos que a utilização do termo espaço requer grande cautela por parte do semiótico (GREIMAS, COURTÉS, 2008, p. 177).

O holofote que ilumina a porta da sala escura é o ponto focal que centraliza a figura do escravo e a notícia que ele traz, criando um efeito de sentido de suspense e liminaridade. O espaço da sala, que representa a segurança e o controle de Bento, é invadido por uma luz e uma notícia que não lhe pertencem, servindo como uma fronteira simbólica entre o mundo interno e a tragédia que se passa do lado de fora. Essa espacialização vai além das simples relações entre sujeitos, abarcando também a relação entre sujeitos e objetos, como o contraste entre a escuridão do ambiente e a luz natural do mar onde se desenrola o afogamento de Escobar.

No âmbito da microssérie, a categoria do espaço se manifesta em cinco distintos ambientes, criando diferentes efeitos de sentido. A representação do mar revolto, por exemplo, é veiculada por imagens reais em tons de preto e branco, conferindo um efeito de envelhecimento que transporta o espectador para o ano de 1871. Essa escolha semiológica se afasta do realismo e introduz o tempo da narrativa por meio da sua cor e textura.

O espaço da sala de Bento Santiago é um ambiente visivelmente limitado. A utilização de cortinas e paredes revestidas com notícias de jornal cria um efeito de sentido de autorreferência, estabelecendo um paralelo direto com a obra literária de origem e fazendo com que a própria arquitetura do cenário se torne um reflexo do universo das letras.

O mar artificial do afogamento de Escobar, por sua vez, é inteiramente construído com plásticos azuis e jatos de ar, reforçando o caráter teatral da obra. O emprego desse espaço construído remete ao ambiente do palco, onde o objeto cênico se torna um elemento fundamental da encenação. Como aponta Valero:

Sabemos que o objeto cênico se caracteriza antes de tudo pela possibilidade de ser manuseado pelo ator. A partir do momento em que ele parece grande demais, pesado demais ou inapreensível, o objeto torna-se um elemento de cenografia, saindo dessa esfera intermediária que ele cria, entre o figurino e o cenário (VALERO, 2016, p. 211).

Essa espacialização também se manifesta no salão de Dom Casmurro, que reforça a artificialidade da narrativa. A quebra da quarta parede e a iluminação que incide apenas no rosto do ator, revelando a cortina vermelha às suas costas, criam o efeito de sentido de espetáculo. O salão atua como o palco onde Dom Casmurro

encena a própria memória. Por outro lado, a cena breve de depósito do corpo de Escobar na praia, com a presença de pessoas alheias, rompe com a teatralidade e introduz um efeito de sentido de realidade, ainda que efêmero. Essa transição abrupta entre os espaços constrói a ambiguidade que é o motor da obra.

É crucial ressaltar que, na obra literária de referência, *Dom Casmurro*, todos os eventos se desenrolam no ambiente da casa de Bento Santiago, sem qualquer alusão a espaços externos. Embora não haja uma especificação precisa do cômodo, a narrativa sugere que os acontecimentos ocorrem majoritariamente no escritório da residência localizada no Engenho Novo. Essa falha na marcação espacial reforça a ideia abordada por Fiorin (1998, p. 258) de que a categoria espacial tem menor relevância no processo de discursivização. No entanto, o enunciador da microssérie subverte essa premissa, empregando diversas figuras visuais e sonoras para discursivizar o espaço, tornando-o um elemento ativo na construção da narrativa.

A partir de agora, o presente estudo passará à análise dos temas e figuras abordados em cada um dos ambientes mencionados, traçando paralelos entre os espaços e os sentidos neles contidos.

4.2 FIGURAS, TEMAS E ISOTOPIAS NA CONSTRUÇÃO DO SENTIDO

De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 210), as "figuras" são conceituadas como conectores de isotopias ou como a relação, estabelecida entre termos ou níveis, empregada enquanto unidade passível de decomposição nos termos de diversas categorias figurativas. Barros (2005, p. 83) complementa essa assertiva, afirmando que a figura constitui um elemento proveniente do mundo natural que gera um efeito de sentido ou uma ilusão de realidade no discurso. Fiorin (1998, p. 24), por sua vez, classifica-a como um "elemento semântico que remete a um elemento do mundo natural". Em uma obra semelhante, o mesmo autor expande o conceito de figura, conferindo-lhe uma abordagem mais abrangente:

A figura é o termo que remete a algo do mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc. Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural. (...) Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc. (FIORIN, 1994, P. 65).

Acerca do conceito de “tema”, Barros (2005, p. 86) afirma tratar-se de um elemento que “não remete a elementos do mundo natural, e sim às categorias ‘linguísticas’ ou ‘semióticas’ que o organizam”. Fiorin (1998, p. 49) complementa essa definição ao descrevê-lo como um elemento semântico que exerce o papel de ordenador dos fatos observáveis, enquanto Greimas e Courtés (2008, p. 495) indicam sua função na disseminação dos valores previamente atualizados no discurso. Isto posto, proceder-se-á à análise do material empírico, mediante a aplicação dos conceitos supracitados.

Na sequência de abertura do capítulo, pode-se observar a manifestação da oposição de base entre linguagem verbal e linguagem não verbal (Figura 5, página 39). A tipografia, em conjunto com a tela de fundo, com aspecto de papel amassado e envelhecido, constitui elementos visuais que, entre outros, podem instaurar temas como história, literatura e educação. Paralelamente, a iluminação intermitente, o movimento das palavras que nomeiam o capítulo e o fundo musical convergem para evocar os temas como a emoção e a própria modernização do cinema. A concretização da polaridade verbal, em contraste com esses elementos não verbais, ocorre por meio da voz over que enuncia o título do capítulo (“A Catástrofe”). Essa articulação verbal, caracterizada pela entonação e ritmos específicos, não apenas orienta o espectador, mas também adiciona uma camada emocional ao momento, materializando o componente linguístico verbal. No quadro subsequente é possível melhor observação dos elementos da abertura:

Quadro 3 – Temas e figuras na abertura de Capitu

TEMA	FIGURAS
História	Papel amassado e envelhecido, movimento do título, iluminação
Literatura	Tipografia, papel amassado e envelhecido, título (<i>voice over</i>), páginas de livros rasgadas
Educação	Tipografia, Papel amassado e envelhecido, páginas de livros rasgadas
Morte	Páginas de livros rasgadas, catástrofe, papel amassado e envelhecido, fundo musical
Modernização do Cinema	Páginas de livros rasgadas, tipografia, movimento do título, iluminação, <i>voice over</i> , fundo musical

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

A abertura do capítulo estabelece o tema da História não só como um fato imutável, mas como uma narrativa em constante reconstrução. As figuras do papel amassado e envelhecido e as páginas rasgadas de livros funcionam como símbolos

de um documento que foi manipulado, danificado ou incompleto. Esses elementos visuais sugerem que a história de *Dom Casmurro*, e por extensão a História em si, não é um registro neutro, mas uma versão que sofreu a ação do tempo e da memória.

O tema da Literatura é manifestado de forma autorreferente, com a premissa de conectar-se diretamente ao universo machadiano. A tipografia e as páginas de livros rasgadas e amassadas remetem diretamente ao romance original, enquanto a *voice over* que enuncia o título "A Catástrofe" funciona como um narrador que introduz a obra. Essas figuras visuais e sonoras se articulam para criar uma experiência que transcende a adaptação, convidando o espectador a refletir sobre a própria materialidade do texto literário e a sua transmutação para o meio audiovisual.

O tema da Educação se manifesta de forma sutil. A tipografia e o aspecto de papel envelhecido evocam a imagem de livros didáticos ou apostilas escolares. Complementarmente, tais figuras podem ser associadas ao contexto histórico da alfabetização, referenciando à antiga negação ao seu acesso para as classes menos favorecidas e às manifestações históricas que versavam sobre a abertura do espaço acadêmico, sem preconceitos ou distinções.

O tema da Morte é evocado na abertura através de um conjunto de figuras que criam uma atmosfera de fatalidade. O fundo musical, em seu tom sombrio e operístico, estabelece a seriedade do que está por vir, enquanto as páginas rasgadas visualizam a interrupção abrupta da vida. O próprio título "A Catástrofe", proferido pela *voice over*, atua como um premonitório para o evento fatal que se seguirá, preparando o espectador para a tragédia que dá nome ao capítulo e que irá se desenrolar na trama.

A abertura funciona como uma correlação com a Modernização do Cinema. O movimento intermitente do título cria um referencial que se conecta diretamente com o estilo de imagem instável reproduzido pelos antigos cinematógrafos. A iluminação e o fundo musical, por outro lado, traçam um paralelo com o cinema mais modernizado, que utiliza dos mais variados recursos visuais e sonoros para transfigurar a ideia de realidade. Adicionalmente, a iluminação pode ser diretamente associada às salas de exibição de filmes.

A convergência dessas figuras e temas na abertura da microssérie não gera apenas efeitos de sentido individuais, mas constrói uma isotopia de encenação. O sentido principal aqui é a constante exposição do artifício. O espectador é levado a perceber que o que está sendo visto não é uma cópia da realidade, mas sim uma interpretação dramática e construída. O papel amassado, as páginas rasgadas e o

título em movimento agem como um alerta visual e sonoro, revelando que a própria narrativa, assim como a memória de Dom Casmurro, é uma performance que se desenrola diante dos olhos do público.

Ao longo da microssérie, o corpo dos acontecimentos revela uma riqueza ainda maior de temas e figuras, impulsionada pela presença de outros elementos cênicos. Essa densidade enriquece a narrativa e constrói o sentido de forma mais visual e detalhada do que na abertura do capítulo. É nesse contexto expandido que a cena teatral se manifesta de modo mais vívido e intrínseco, conforme será detalhado no quadro seguinte:

Quadro 4 – Temas e figuras no corpo do capítulo “A catástrofe”

TEMA	FIGURAS
Tragédia	mar real, mar artificial, Escobar, escravo, Bento Santiago, narração, fundo musical
Morte	mar real, Escobar, narração, iluminação, música fúnebre
Afogamento	mar real, mar artificial, traje de banho, cabelo molhado, praia, narração
Escravidão	pés descalços, figurino do escravo, homem negro
Riqueza	casa de Bento Santiago, jornal, indumentária de Bento Santiago
Pobreza	escravo, pés descalços
Amizade	Bento Santiago, Escobar, Capitu
Teatralidade	indumentária, iluminação, maquiagem, cortina vermelha, mar artificial, casa de Bento, bigode falso, movimentos ampliados

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

O tema da Tragédia é orquestrado pela justaposição de figuras díspares, como o mar real e o mar artificial. A inserção de imagens de um mar furioso e real, que dão peso à fatalidade do afogamento, é imediatamente seguida pela encenação de Escobar em um mar plástico. Essa dualidade figurativa sugere que a tragédia, embora baseada em um evento real, é apresentada como um espetáculo meticulosamente construído, reforçando a ideia de que a dor é, em última instância, uma performance.

A Morte de Escobar é construída de forma indireta e mediada. Ela não é apenas um evento, mas um tema anunciado e encenado. As figuras da narração de Dom Casmurro, que prefiguram o destino, e a música fúnebre que pontua a cena, trabalham em conjunto para criar um clima de luto antes mesmo que o corpo de Escobar seja visto. O momento da morte em si é retratado pela inércia do corpo de Escobar que, de forma dramática, cede à força do mar.

O Afogamento é tema que tem suas figuras ativamente manipuladas para criar a ilusão de um evento. O uso de cabelo molhado e um traje de banho reforçam a ancoragem na realidade do acontecimento. Contudo, essa ancoragem é subvertida pela narração que orienta o espectador, pela praia que surge em uma imagem efêmera e pela dramaticidade corporal empregada pelo ator ao simular o ato de afogar-se.

A Escravidão, embora periférica na cena, é um tema forte que ganha relevância através da figura do escravo. O figurino e, principalmente, os pés descalços do personagem, são as figuras que ancoram a narrativa em um contexto histórico. No entanto, a ausência de sujeira nas vestes do escravo e o fato de que a figura dele é rapidamente substituída pela de Bento Santiago, em um ambiente de riqueza, sugerem que a escravidão é um tema presente, mas rebaixado ao segundo plano do discurso.

O tema da Riqueza é manifestado pelas figuras que compõem o cenário e a indumentária de Bento Santiago. A casa de Bento, com seus móveis de época e elementos rústicos, e a sua indumentária refinada, com colete e lenço, funcionam como marcadores discursivos que inserem o personagem e sua história em um universo social de elite do século XIX.

O tema da Pobreza é retratado por uma única figura: o escravo. A representação do escravo, em sua indumentária simples e seus pés descalços, estabelece um forte contraste com a riqueza do ambiente e do figurino de Bento Santiago. Essa oposição visual é uma forma de o enunciador expor a estrutura social do período, onde a tragédia de um homem rico acontece em um mundo que se sustenta da exploração de pessoas que vivem na pobreza.

O tema da Amizade é construído pelas figuras dos personagens de Bento Santiago e Escobar. A narrativa, no entanto, apresenta a amizade de forma ambígua. Embora o texto de Machado aponte para a amizade, a encenação da microssérie, mediada pela narração ciumenta de Dom Casmurro, lança dúvidas sobre a pureza dessa relação. Outro ponto a ser analisado é a ideia de respeito e parceria de Bento Santiago com a esposa Capitu, sua grande amiga da infância, e dessa com o novo integrante do grupo, Escobar. Essa ideia pode ser melhor confirmada com o texto da narração: "Deixei um recado a Capitu e corri ao Flamengo", reforçando a conexão quase que fraterna criada entre os três.

A Teatralidade é o tema central que organiza todos os outros. Ela é manifestada por uma série de figuras que expõem o artifício da encenação: a indumentária que remete a épocas passadas, a iluminação que simula holofotes, o mar artificial que denuncia a construção do cenário, o bigode falso que expõe a maquiagem, e os movimentos ampliados que remetem a uma performance de palco. Ademais, estas e outras manifestações podem ser vislumbradas não apenas no corpus, mas, ao longo de toda a narrativa através de outras figuras como: cortinas vermelhas, limitações cênicas, animais adaptados, espaços representados apenas por partes (peças) reais etc. conferindo então um caráter de uma encenação audiovisual.

A justaposição de figuras nos ambientes do capítulo cria um efeito de sentido que aprofunda a crítica central da obra. O mar artificial, a iluminação de palco e os movimentos dramáticos não apenas reforçam o tema da Teatralidade, mas também agem como um motor de sentido, expondo a construção da Tragédia e da Morte como um espetáculo. Essa exposição do artifício se estende ao tema da Escravidão, relegado ao segundo plano por meio de figuras que o banalizam e o empalidecem, e ao tema da Amizade, cuja ambiguidade é um produto da encenação da memória de Dom Casmurro. O efeito final é que a microssérie transforma a própria narrativa em um ato performático, desvendando a tragédia, a vida e as relações sociais não como verdades absolutas, mas como encenações que se constroem diante do olhar do espectador.

A disseminação dos temas e sua respectiva figurativização são atribuições do sujeito da enunciação, que, na microssérie *Capitu*, pode ser identificado com o diretor Luiz Fernando Carvalho e sua equipe criativa. A figurativização textual exige uma forma específica de racionalidade: a analógica. A adesão do enunciatário (o espectador) a essa racionalidade se concretiza de modo indireto, por meio de um suporte concreto de linguagem (Bertrand, 2003, p. 155). Para que esse processo ocorra, é fundamental que os percursos temáticos adquiram um revestimento sensorial, o que se reflete na própria figurativização, desdobrando-se em duas etapas: a figuração (instalação das figuras) e a iconização (investimento figurativo exaustivo final) (Barros, 2005, p. 69). Contudo, em uma análise textual não se faz completo e compreensível o sentido se não houver também a apreensão dos percursos temáticos em conjunto com os percursos figurativos.

O primeiro percurso antitético estabelece um confronto direto entre a Riqueza e a Pobreza. O percurso da Riqueza é construído pelas figuras que compõem o

universo de Bento Santiago, como a casa de Bento e sua indumentária refinada. Ele descreve o mundo da elite social do século XIX, marcado pelo conforto e pela aparência. Essa trajetória, no entanto, é continuamente confrontada pelo percurso da Pobreza, que se manifesta por meio de figuras como o escravo e, de forma particularmente forte, seus pés descalços. Essa oposição visual expõe a crítica social da obra: a tragédia e as emoções dos protagonistas se desenrolam em um contexto que se sustenta da exploração e da miséria, um fato social que a obra faz questão de tornar explícito.

O segundo e mais fundamental percurso antitético opõe a Realidade e a Encenação. A Tragédia, tema central do capítulo, é um evento real — o afogamento de Escobar no mar real. Contudo, a microssérie imediatamente subverte essa realidade com figuras que constroem um percurso de Encenação. O mar artificial, a iluminação de palco e os movimentos ampliados dos atores não são apenas elementos cênicos; eles traçam um percurso que questiona a natureza do evento. Ao confrontar o mar real com o mar artificial, a obra sugere que a história que se desenrola não é uma verdade absoluta, mas uma performance construída, uma versão dos fatos filtrada pela memória de Dom Casmurro. Esse percurso antitético transforma a própria narrativa em um espetáculo, desvendando o artifício por trás da história.

Retomando o conceito de percurso figurativo, vejamos as definições propostas por Greimas e Courtés (2008, p. 213), que o caracterizam como o "encadeamento isotópico de figuras, correlativo a um tema dado". Ainda, considerar-se-á o postulado por Fiorin (1994, p. 72) que o define como o encadeamento de figuras que se relacionam entre si e constituem uma trama.

Na microssérie *Capitu*, o percurso figurativo que mais se destaca é o que constrói a isotopia da teatralidade. Ele é formado por um encadeamento de figuras que se repetem e se conectam, tais como as cortinas vermelhas, a iluminação de palco, o mar artificial e os movimentos ampliados. Essas figuras não estão isoladas; elas formam um fio condutor visual que recobre os eventos narrativos e temáticos, dotando-os de um traço de artifício. A presença recorrente da cortina, por exemplo, não é apenas um adorno cênico, mas uma figura que simboliza o abrir e fechar do espetáculo, sublinhando que o que está sendo visto é uma performance. Essa sobreposição de percursos figurativos, no entanto, só se torna plena de sentido quando analisada em sua relação intrínseca com os percursos temáticos.

A análise do recorte sob a semiótica, revela uma complexa interdependência entre o percurso temático e o percurso figurativo. O percurso temático, que aborda a encenação e a artificialidade das relações humanas, é construído e materializado por um percurso figurativo cuidadosamente orquestrado. Elementos como a iluminação não natural que remete a holofotes de palco, o cenário que emoldura as cenas como se fossem um teatro e o figurino que não se prende apenas ao realismo histórico, mas busca a dramaticidade, são as figuras concretas que dão corpo e forma às ideias abstratas. A cena que descreve o afogamento de Escobar, por exemplo, não é apenas um evento, mas uma figurativização da fatalidade, onde o movimento do nado cede dramaticamente à inércia, concretizando a ideia do destino como parte de um roteiro.

A forma como o percurso figurativo da teatralidade é construída serve a um propósito maior no presente estudo: evidenciar as escolhas do enunciador por meio do discurso do sujeito da enunciação. Através da desembreagem enunciativa, deixa suas marcas no texto, denunciando o próprio ato de narrar. Isso se manifesta na voz de Dom Casmurro, por exemplo que, ao quebrar a quarta parede e conversar diretamente com o espectador, transforma o ato de se lembrar em um espetáculo. As escolhas estéticas, portanto, não são meros recursos de estilo; elas são a voz do enunciador que se insere na narrativa para comunicar a sua interpretação de Machado de Assis, reforçando o tema de que a verdade é uma construção e a memória, uma peça reencenada.

Em suma, a análise se beneficia da compreensão de que o sentido na microssérie não é um dado, mas um processo. Ao apreender os percursos temáticos (os caminhos da encenação, da dúvida e da memória) em conjunto com os percursos figurativos (os caminhos das figuras concretas como o cenário, a luz e a atuação), consegue-se demonstrar como a obra transcende a adaptação. A teatralidade, longe de ser um detalhe, é a própria essência da obra, o mecanismo que permite ao enunciador refletir sobre a natureza do ciúme e da memória, transformando uma tragédia pessoal em um drama encenado para o público.

Outro ponto relevante da análise são os efeitos de realidade (ou de referente) empregados no discurso. Estes resultam da desembreagem interna na sintaxe do discurso e têm a função de criar conectores que proporcionam a ilusão de realidade (Barros, 2005, p. 58). Fiorin (1998, p. 45-46) descreve esse procedimento como o momento em que um actante do discurso, já desembreado, realiza uma segunda desembreagem, aparentando assim dar a palavra ao próprio personagem.

Em "A Tragédia" o enunciador emprega a desembreagem interna de forma múltipla para imergir o espectador na intensidade dramática da morte de Escobar. Inicialmente, a irrupção do escravo em cena, com seus gritos alarmantes, funciona como uma desembreagem verbal e sonora, lançando a notícia do afogamento de forma crua e imediata, como um fragmento direto da realidade encenada. Em seguida, a "resposta" de Bento Santiago, desprovida de falas, mas rica em gestos e expressões, opera uma desembreagem corporal e visual, onde o corpo do ator "fala" a dor e a incredulidade do personagem, mesmo sob a mediação narrativa de Dom Casmurro. Essa complexa orquestração de elementos cria a ilusão de um acontecimento que se desenrola diante dos olhos do espectador, intensificando a carga emocional e a sensação de testemunho da tragédia.

Quando observados sob o ponto de vista semântico, ou seja, pela "forma geral de organização dos diversos universos semânticos — dados ou simplesmente possíveis — e de natureza social e individual" (Greimas, 1975, p. 36), os efeitos de realidade são denominados ancoragem. Eles partem do princípio de que iconizar pessoas, tempo e espaço do discurso os vincula a elementos reais ou existentes, ressaltando a percepção de que o que é visto é uma cópia fiel da realidade (Barros, 2005, p. 58).

A ancoragem no mesmo recorte de "A Tragédia" em *Capitu* é habilmente construída para fundamentar a narrativa em múltiplas realidades, com especial destaque para a dimensão teatral. A inserção de uma filmagem real de um mar furioso serve como uma poderosa ancoragem no referente empírico, validando a força esmagadora da natureza. Em contraponto e em coexistência, a meticulosa cenografia da casa de Bento Santiago, repleta de mobiliário de época, ancora a narrativa em um contexto histórico e espacial preciso do final do século XIX, conferindo-lhe verossimilhança temporal. Contudo, é na explicitação dos códigos de representação que a ancoragem no teatro se torna central: a presença da cortina vermelha e a fala de Dom Casmurro diante dela, o mar artificial com seus movimentos coreografados, o bigode falso e os movimentos ampliados de Escobar durante o afogamento, bem como a indumentária, iluminação e maquiagem que remetem ao palco, não apenas constroem a cena, mas também a ancoram nas formas de representação próprias do teatro. Esses elementos, ao revelarem a artificialidade da encenação, direcionam o olhar do espectador para a natureza construída da memória e da própria narrativa.

A recorrência de certas figuras e temas ao longo do discurso cria o que a semiótica denomina isotopia. Conforme definido por Greimas e Courtés (2008) e corroborado por Fiorin (1994), a isotopia é a reiteração de categorias semânticas que confere coerência e unidade ao texto. Existem as isotopias figurativas, que operam na superfície do discurso para dar forma a ele, e as isotopias temáticas, que se aprofundam na estrutura para organizar os sentidos. Essa recorrência não é estática, pois, como aponta Bertrand (2003), a progressão discursiva se constrói a partir da continuidade dessas isotopias, ao mesmo tempo em que novas informações são apresentadas.

Exemplo de isotopia figurativa pode ser visto com a iluminação empregada na cena; que a todo tempo revela apenas partes dos personagens em foco, criando a isotopia do ocultamento, daquilo que não é totalmente revelado, contextualizando o então sentimento de dúvida, incerteza e segredo acerca da pergunta condutora de toda a trama (traiu ou não traiu?). No tocante a isotopia temática observa-se a recorrência da performatividade marcada, a comunicação “corporal” de Bento Santiago, a quebra da quarta parede por Dom Casmurro, a cortina vermelha etc. todos mostrados mediante uma performance teatral, construindo uma isotopia de encenação – comum aos trabalhos de Luiz Fernando Carvalho.

A análise dos percursos temáticos e figurativos na microssérie *Capitu* revela que o principal efeito de sentido da obra é a isotopia da teatralidade. Esse efeito é construído pela constante exposição do artifício, ou seja, pela maneira como a narrativa se recusa a ser uma mera representação da realidade. Essa exposição se manifesta em elementos como a oposição entre o mar real e o mar artificial, que transforma a tragédia de um fato em um espetáculo encenado. A utilização de figuras recorrentes como as cortinas vermelhas e os movimentos ampliados reforça essa percepção, agindo como um lembrete visual contínuo de que o que está sendo visto é uma performance.

Essa performance, no entanto, é intrinsecamente motivada pela isotopia do ciúme. O ciúme de Bento Santiago atua como um motor narrativo, que molda a própria representação da realidade, transformando a história em uma narrativa que questiona o ato de narrar. A interdependência desses percursos temáticos e figurativos leva o espectador a questionar a veracidade dos acontecimentos e a natureza da própria narrativa, que se mostra filtrada pelo olhar de um narrador não confiável.

A pluri-isotopia da microssérie *Capitu* é resultado da forma como a obra utiliza a metáfora e a metonímia para conectar diferentes percursos de sentido. O sujeito da enunciação emprega a metáfora para transitar da isotopia da realidade para a da teatralidade. A substituição do mar real pela encenação de um afogamento em um mar artificial é o exemplo mais potente, pois transforma o evento de uma tragédia em um ato performático. A metonímia, por sua vez, opera por proximidade. Figuras como a cortina vermelha e a iluminação de palco representam metonimicamente a totalidade da encenação, enquanto os pés descalços do escravo remetem, de forma sintética, à isotopia da pobreza e da escravidão. Essa combinação de recursos permite que a obra seja lida em diferentes níveis, explorando a tragicidade do ciúme ao mesmo tempo que lança um olhar crítico sobre a estrutura social e a própria natureza da memória.

Mais profundamente, a artificialidade do mar é uma parte do todo que constitui a linguagem teatral da microssérie. A representação do mar de forma não natural, visivelmente construída, é um elemento que denuncia o próprio artifício da encenação. É como se o palco (o mar artificial) estivesse ali para nos lembrar que estamos assistindo a uma peça, e não a uma realidade. A parte (o mar artificial) representa o todo (a estética teatral da obra).

A aplicação da metáfora e da metonímia gera um efeito de sentido que eleva a microssérie a um texto pluri-isotópico. A metáfora do mar artificial e da encenação não apenas conecta as isotopias de realidade e teatralidade, mas também produz um sentido de subjetividade da memória, sugerindo que a verdade dos fatos é uma performance construída pela mente do narrador. Simultaneamente, a metonímia das cortinas vermelhas ou dos pés descalços permite que a narrativa transite da isotopia do drama pessoal de Bento Santiago para um comentário social mais amplo sobre a estrutura de classes e a escravidão. O efeito final é que a obra se torna um complexo entrelaçamento de temas e figuras que se complementam, gerando um sentido que questiona tanto a natureza do ciúme quanto o próprio ato de narrar.

Com base nas escolhas aqui apresentadas, podemos observar o que Barros (2005, p. 54) disserta acerca das marcas de um efeito de proximidade no discurso, por meio do que chama de desembreagem (ou debreagem) enunciativa. Mesmo sem uma manifestação direta do enunciador no texto, suas marcas são deixadas de forma explícita. Embora a *Rede Globo* não esteja figurativizada como um personagem na história, *Capitu* carrega as marcas discursivas de um enunciador que se manifesta

pela actorialização e pelas escolhas espaço-temporais. Isso se instaura, principalmente, através das decisões estéticas de Luiz Fernando Carvalho ao figurativizar as referências de *Dom Casmurro*. De acordo com Fiorin (1998, p. 43), trata-se de uma operação que insere no enunciado as pessoas, o espaço e o tempo da enunciação.

Mais do que a simples representação dos eventos, a construção do sentido em "A Catástrofe" é um processo deliberado de inter-relação entre percursos temáticos e figurativos. A isotopia da teatralidade emerge como o efeito de sentido principal, e sua força reside na forma como ela é construída para expor o artifício da própria narrativa. A maestria do diretor reside na criação de percursos antitéticos – como a oposição entre o mar real e o mar artificial – que forçam o espectador a reconhecer que a história é uma encenação. Nessa orquestração discursiva, as categorias de pessoa, espaço e tempo emergem não como pano de fundo, mas como elementos ativos na construção da teatralidade. A figurativização dos personagens como atores em um palco, os cenários que mimetizam palcos e a manipulação do tempo se tornam as ferramentas pelas quais a narrativa se molda, transformando a tragédia em espetáculo e a isotopia do ciúme em um motor que molda a percepção. O efeito de sentido final é a dissolução da fronteira entre o real e o encenado, convidando o espectador a uma reflexão sobre a natureza da representação e da verdade, e revelando que a tragicidade da vida pessoal de Bento Santiago pode ser, em última instância, um drama universalmente encenado.

5 CONCLUSÃO

O presente estudo se dedicou a investigar como a microssérie *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho, reconfigura o ponto de vista e a subjetividade do romance *Dom Casmurro* por meio de uma complexa arquitetura narrativa. Nossa análise, fundamentada na semiótica discursiva de linha francesa, demonstrou que a obra transcende a simples adaptação, operando uma tradução intersemiótica. A "aproximação" que o próprio diretor busca não é uma cópia fiel, mas uma equivalência de sentido que dota o material de origem de novas camadas interpretativas.

A reconfiguração da prosa machadiana para a linguagem audiovisual revelou uma série de desafios, notadamente a centralidade de um narrador não confiável. Contudo, as escolhas do enunciador, manifestadas na linguagem de câmera e nas sequências, superaram essa dificuldade ao rearticularem a perspectiva do narrador de forma visual e sonora, o que conduz a interpretação do espectador. A estética de Carvalho dialoga com a natureza da televisão como um 'espetáculo dessacralizado', que, embora acessível, cria uma autoridade simbólica sobre o imaginário do público. Essa visualidade se torna uma ferramenta de poder, conferindo à obra uma capacidade de provocar uma resposta emocional e intelectual no espectador.

A análise do nível narrativo demonstrou que o cerne da microssérie está na manipulação da recepção. A *Rede Globo*, agindo como destinador-manipulador, conduz o espectador por um percurso de manipulação, competência, performance e sanção. Esse processo é evidenciado pela utilização estratégica de duas instâncias primárias:

- Sedução: A beleza da estética visual, a fotografia e a música (como o *Adagio for Strings*) atuam como um contrato fiduciário de querer-se emocionar, convidando o espectador a aderir à proposta dramática.
- Tentação: A adaptação de um clássico da literatura brasileira oferece ao público o valor de alta cultura, seduzindo-o a consumir um produto culturalmente relevante.

A complexidade da manipulação se aprofunda na fase de sanção, em que o contrato de confiança é avaliado. A aplicação do quadrado da veridicção foi crucial para desvelar a construção da verdade na narrativa, que se manifesta de forma multifacetada:

- Verdade: A dor e o sofrimento de personagens como Dona Glória e Capitu são autênticos (são e parecem ser), gerando empatia e validando a tragédia.
- Mentira: Elementos cênicos, como o trem simulado e a porta sem paredes, são esteticamente falsos (não são, mas parecem ser), mas revelam uma verdade emocional.
- Segredo: A passividade de Bentinho esconde sua paixão (é, mas não parece ser), criando a sensação de que o espectador está desvendando uma verdade oculta.
- Falsidade: Personagens como José Dias e Padre Cabral são representados como falsos (não são e não parecem ser), pois suas atitudes cínicas não expressam sentimentos genuínos, servindo para realçar a tragédia dos protagonistas.

A sanção pragmática é concedida àqueles que se alinham com a leitura proposta, premiando o público com uma catarse emocional. A microssérie demonstra que a sanção negativa, ou a punição, é a frustração imposta a interpretações divergentes, que são neutralizadas pela força estética da obra. A sintaxe narrativa é construída para articular o conflito central entre o desejo de Bentinho e o dever imposto pela família, e a análise das paixões e modalidades se revelou fundamental para a compreensão desse percurso.

No nível discursivo, a teatralidade emergiu como a isotopia central que organiza todo o sentido da obra. O enunciador utiliza as categorias de actorialização (transformando personagens em *performers*), temporalização e espacialização para expor a natureza construída da narrativa. A maestria de Carvalho reside na criação de um percurso antitético que confronta a realidade com a encenação. O uso da ancoragem não se limita a dar verossimilhança histórica, mas também a ancorar a obra na própria linguagem do teatro, evidenciando que a história é uma performance construída. Figuras recorrentes, como a cortina vermelha e o bigode postiço de Bentinho, funcionam como lembretes visuais dessa encenação.

Este estudo, ao responder ao problema de pesquisa, demonstrou a proficuidade da semiótica discursiva como metodologia para analisar a transposição do texto literário para o audiovisual caracterizada pelo sincretismo linguagens. A análise de *Capitu* não apenas desvelou a complexa arquitetura de sentido da obra, mas também evidenciou a plasticidade da estética de Luiz Fernando Carvalho. No entanto, o escopo deste trabalho não permite esgotar todas as possibilidades

analíticas que a microssérie oferece. Futuras investigações poderiam se debruçar, por exemplo, sobre a análise da recepção do público à época de sua exibição, realizar estudos comparativos com outras obras de Luiz Fernando Carvalho, ou confrontar a estética do diretor com a de outros realizadores com propostas visuais peculiares. Essas novas abordagens poderão, sem dúvida, enriquecer as discussões no campo da comunicação e da adaptação, destrinchando ainda mais as contribuições artísticas e culturais da obra.

Nessa perspectiva, a semiótica discursiva configura-se como um instrumental metodológico de elevado potencial heurístico, favorecendo o desenvolvimento de pesquisas aprofundadas. Isso se deve à sua capacidade de conduzir as análises em uma trajetória que abrange desde os aspectos mais até os superficiais, tal como realizado no presente estudo.

A análise articulada desses diferentes níveis de profundidade possibilitou a compreensão das intenções do destinador e dos métodos estratégicos empregados para concretizá-las. Em um momento subsequente, permitiu-se analisar a forma como esse discurso foi recepcionado pelo destinatário, bem como os efeitos de sentido gerados no decorrer do processo. Assim, a metodologia semiótica discursiva mostrou como os meios audiovisuais podem enriquecer o debate social. Ao desvelar as estruturas profundas do sentido, este trabalho contribuiu para o desenvolvimento de um olhar crítico e consciente, essencial para a cidadania no cenário comunicacional atual.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 1839-1908. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed., 6. impr. São Paulo: Parma Ltda., 2005.

BARROS, Laan Mendes de. **Experiência estética e experiência poética: a questão da produção de sentidos**. In: XXI Encontro Anual Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Anais do XXI Encontro Anual da Compós. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

BARROS, Laan Mendes de. **Comunicação sem anestesia**. Revista Brasileira de Ciências da Comunicação – INTERCOM (SÃO PAULO. IMPRESSO). São Paulo: Intercom. v. 40, n. 1, 2017.

BARROS, Laan Mendes de. **Reconhecimento, estesia e alteridade para romper os discursos de ódio**. In: BARROS, L. M., MARQUES, J. C. & MÉDOLA, A. S. (orgs.), Produção de sentido na cultura midiaticizada, Belo Horizonte: Selo PPGCom UFMG, 2020.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. 2ª versão. In: Obras escolhidas: volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1994.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BONFIM, Marcus. Quem matou o ensino de História? Relações entre indústria cultural e a História ensinada. **História Hoje**. São Paulo: v.14, n.30, jan.jun.2025.

CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Som Livre; Globo Marcas, 2009. 2 discos DVD (4h30), son., color.

CARVALHO, Luiz Fernando. **Capitu**. Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <https://luizfernandocarvalho.com/projeto/capitu/> . Acesso em: 05.mar.25.

_____. **Os homens querem paz**. Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <https://luizfernandocarvalho.com/projeto/os-homens-querem-paz/>. Acesso em: 20.mai.25.

_____. **O Auto da Nossa Senhora da Luz**. Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <https://luizfernandocarvalho.com/projeto/o-auto-da-nossa-senhora-da-luz/>. Acesso em: 20.mai.25.

CINTRA, Jaíne; CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. O nordeste brasileiro das aberturas de telenovelas da TV Globo (1989-1999). **Anais do 10º CIDI e 10º CONGIC**. Curitiba: 2021. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/cidiconcic2021/084-355736-CIDI-Sociedade.pdf>. Acesso em: 19.mai.25.

COLLAÇO, Fernando Martins. **Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

CRUZ, Álvaro André Zeini. Renascer Reimaginada. **FAP**: v.30, n.1, jan.jan. 2024.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 1994

_____. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Linguagem e ideologia**. 6 ed. São Paulo: Ática, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

GUZZI, Cristiane Passafaro. A leitura figurativa do Movimento Armorial a partir da significação da vinheta de abertura de A Pedra do Reino. **Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**: ano 4,. 7 ed., jan.jun. 2015.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos Linguísticos da Tradução**. In: BROWER, R. A. *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

_____. **Linguística e Comunicação**. Tradução de: Blikstein; Paes. São Paulo: Pensamento-Cultrix. 19 ed. 2007.

KEISERMAN, Nara. Pressupostos para o treinamento do ator num teatro gestual narrativo. **O Percevejo Online**: v.1, fasc.2, jan.jun. 2009.

LUCENA JR, Alberto. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. 2ª ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

MACEDO, Maiza Nunes. Gêneros literários e a telenovela Meu Pedacinho de Chão. **Estudos Acadêmicos de Letras**. Mato Grosso: Unemat, v.10, n.2, dez. 2017.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

MAGALHÃES, Yuri de Andrade; SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. Cinema e Teatralidade: Deslocamento mítico e ressignificação espaço-temporal na minissérie A Pedra do Reino. **Letras Escreve**. Macapá: v.6, n.1, jan.jun. 2016.

MALHADAS, Daisi. O espetáculo na tragédia grega. **Itinerários**. Araraquara, v.5. 1993.

MANDAJI, Carolina Fernandes da Silva. Criança e apreensão do sentido: experiência midiática televisiva como construção de identidades. **Uninter**. v.2, n.2, 2014.

_____. **Regimes de sentido e de interação na era televisual. Cocoricó: sincretismo, estilo e formação social**. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi. Televisão digital brasileira e os novos processos de produção de conteúdos: os desafios para o comunicador. **Compós**. Brasília, v.12, n.3, set.dez. 2009

MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi; REDONDO, Leo Vitor Alves. Interatividade e pervasidade na produção da ficção televisiva brasileira no mercado digital. **Matrizes**. São Paulo. v.3, n.1, ago.dez. 2009.

MOURA, Carolina Bassi de. **A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho**. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

NASCIMENTO, Lorryne; OLIVEIRA, Montez. “Meu Pedacinho de Chão” (2014) e a liguagem transmidiática na direção de fotografia. **Encontro brasileiro de fotografia em movimento**. Rio de Janeiro: 2006.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Do local ao global. Imagens do Nordeste na Idade Mídia. Uma antropológica da ficcionalidade brasileira. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília: 2006.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003, 1 ed., 2 reimpressão.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. A estética discursiva da tevê e a (des)configuração da informação. **Cadernos IHU Ideias**. Rio Grande do Sul, ano 2, n. 25. 2004.

SALAZAR, Paula. **Processos criativos na televisão brasileira: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries**. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. **Cadernos de Pesquisa**, v. 36, n. 128. mai.ago. 2006.

SCHMIDT, Elisa. Uma análise sobre o corpo no Teatro pós-dramático entre Hans - Thies Lehmann e o Teatro Essencial de denise Stoklos. **DAPesquisa**. Florianópolis, v.3, n.5, 2008.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Sheakspeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro: **A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies [en linea]**. 2006, v. 51. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478348689002>. Acesso em: 03.mar.25.

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA, 2017.

VACCARI, Ulisses Razzante. **Arte e estética**. Marília: Cultura Acadêmica, 2018.

VALERO, Julie. **A utilização de objetos técnicos nas criações teatrais contemporâneas**. Brasileira de Estudos da Presença, v.6, n.2, mai.ago. 2016.

ULHÔA, Marco Túlio. Perspectivas de um devir literatura-televisão em A Padre do Reino de Luiz Fernando Carvalho. **Seminário de Alunos de pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**. 2015.