

CAPITU

UMA TRANSPOSIÇÃO
METAFICCIONAL

FLÁVIA GIÚLIA ANDRIOLO PINATI

CAPITU

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Alvaro Santos Simões Junior

Daniela Mantarro Callipo

Sandra Aparecida Ferreira

FLÁVIA GIÚLIA ANDRIOLO
PINATI

CAPITU
UMA TRANSPOSIÇÃO
METAFICCIONAL

CULTURA
ACADÊMICA 

Editora

© 2014 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. Catalogação na Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

P714c

Pinati, Flávia Giúlia Andriolo

Capitu [recurso eletrônico]: uma transposição metaficcional / Flávia
Giúlia Andriolo Pinati. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

recurso digital

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-604-6 (recurso eletrônico)

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 2. Livros
eletrônicos. I. Título.

14-18664

CDD: 869.3

CDU: 821.134.3-3

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de
Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Dedico esta obra aos meus pais,
Izilda e Augusto, ao meu esposo,
Luis Marcelo, e à minha filha querida,
Helena, que enche meus dias de alegria.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para a produção desta obra. Certamente o apoio de todos foi fundamental para a que meu trabalho fosse concluído.

Em primeiro lugar, gostaria de expressar toda minha admiração à Ana Maria Carlos, que, além de ótima orientadora, considero minha “mãe acadêmica”, com quem aprendi a estudar os livros com paixão e seriedade. Ana, obrigada pelo carinho e dedicação às minhas pesquisas e, principalmente, por ter me acolhido como filha desde os tempos de graduação.

Aos professores Antonio Roberto Esteves, Daniela Mantarro Calippo e Márcio Natalino Thamos, participantes da minha banca e primeiros leitores deste trabalho, sendo colaboradores fundamentais para o desenvolvimento do mesmo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp de Assis, que confiou em minha capacidade como pesquisadora, e aos seus funcionários, que sempre estiveram prontos para ajudar no que fosse necessário no andamento da pesquisa.

À Fapesp, pela bolsa de estudos concedida, cujo auxílio financeiro foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, possibilitando minha dedicação exclusiva aos estudos.

Por fim, à minha família: meus pais, Izilda Andriolo e Augusto Pinati, pelo amor e confiança de uma vida e ao meu esposo, Luis Marcelo Takahashi, que esteve ao meu lado todo este tempo e se mostrou um grande companheiro, me apoiando e dando força desde o início.

Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

(Umberto Eco)

SUMÁRIO

Considerações iniciais 13

1 Machado vai à televisão 23

2 Dom Casmurro 61

3 *Recapitulando Dom Casmurro* 111

Considerações finais 155

Referências 161

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos últimos 50 anos, temos presenciado um universo que se apresenta sob a égide da multiplicidade, o que se reflete, principalmente, nas produções artísticas. Muitos acreditam haver, nesse meio, resquícios de características do movimento modernista, cujo auge ocorreu na década de 1920; outros, que existe muita diferença entre o modernismo e a produção resultante das manifestações contemporâneas. O que fica claro, porém, é que, na maioria das vezes, essas atividades culturais concretizam-se através dos traços de um fenômeno ainda em formação, chamado de pós-modernismo, processo complexo que vem se desdobrando nas manifestações artísticas e cujos procedimentos nos permitem vê-lo como algo novo, mais do que isso, como um estilo que surge através das mutações e combinações das ideias de toda a história das artes.

Entendemos por pós-modernismo essa mudança que ocorreu a partir de 1950 na Europa e na década de 1970 na América Latina, quando os artistas deram início a ideias que não iam totalmente contra o moderno, mas que reviam e questionavam o passado de forma mais consistente. A ironia exacerbava a falta de inocência em relação à expressão artística em questão e contestava seus próprios meios construtivos.

De acordo com a crítica literária Linda Hutcheon (1991), o pós-modernismo se baseia na intertextualidade e na mistura da cultura popular com a arte erudita; além disso, o pós-moderno possui uma essência contestadora em relação aos moldes ficcionais existentes, mantendo-se ciente da própria ideologia e aspectos estilísticos a que pertence, resultando numa produção autocrítica.

Dessa forma, a estudiosa define o movimento pós-moderno como paradoxal, uma vez que se utiliza dos meios que menospreza para, então, reprová-los e criticá-los, num constante confronto entre o passado e o presente, em que nada é totalmente julgado ou absolvido, mas altamente investigado.

Para Hutcheon (1991), ainda fazem parte dessa nova expressão cultural a problematização do conhecimento histórico, a narrativa, a referência, o contexto discursivo e a textualidade, esta última altamente utilizada na construção de romances contemporâneos, como *O nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco. Acompanha essa tendência a presença da metalinguagem que, desde o modernismo, vinha ganhando espaço; assim, os textos passam a se voltar sobre si mesmos, a fim de investigar seu processo de composição ou linguagem: o modo de fazer a obra ganha tanto valor quanto o seu conteúdo.

Além disso, a arte pós-moderna explorou, visivelmente, as estratégias iniciadas pelos modernistas, levando-as ao seu desenvolvimento máximo, aprimorando atividades que eram apenas experimentação no período anterior, como a produção do texto autorreflexivo, com suas ambiguidades, ironias e contestações. Ela promoveu, principalmente, discussões quanto à forma de representação clássica do realismo: o texto pós-moderno passou a evidenciar os embates existentes entre a verdade e a mentira, o certo e o errado e, essencialmente, entre o que é realidade e ficção.

O autor ou texto moderno é aquele que, independente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rup-

turas dos modelos 'realistas'. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria de literatura, mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é espaço/tempo do texto. (Barbosa, 1983, p.22-3)

A partir do desenvolvimento dos recursos metalinguísticos, surge o conceito de metaficção, nosso objeto de estudo: “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (Bernardo, 2010, p.10). Devemos ter em mente, todavia, que a metaficção ou os trabalhos anti-ilusionistas existem desde que a ficção foi criada. O que acontece, no final do século XX, é apenas o seu renascimento, pois, conforme comenta Bernardo, podemos encontrá-la “nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas primeiras tragédias gregas, com seus coros e corifeus.” (2010, p.39).

Portanto, é o termo “metaficção” que possui nascimento mais recente. Foi William Gass quem o difundiu quando analisou os novos romances americanos do século XX. As obras, que Gass caracterizou como romances que destroem elementos narrativos já estabelecidos pela literatura, propõem uma brincadeira com a memória literária dos leitores para fixar um diálogo entre diferentes tipos de ficções. Diante desse diálogo intertextual, Gass explica metaficção como uma ficção que tem base na própria elaboração das ficções.

O texto literário passa a voltar-se sobre si mesmo, seja para repensar sua linguagem ou para contestar seu processo de produção. Aparentemente, a forma de construir a obra se torna mais importante do que o conteúdo que ela apresenta. Para Linda Hutcheon, o texto metafictional é “uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística.” (1984, p. 22, tradução nossa).

Entre as diferentes formas da metaficção, encontramos aquelas de caráter histórico, social ou até mesmo ligadas ao teatro representacional – tipo de teatro que não deixa o público esquecer que

está diante de uma peça. Basta lembrar alguns trechos do clássico de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote* (1605), em que o escritor faz uma síntese da literatura épica, pastoral, dos romances de cavalaria, do teatro e da literatura religiosa. Robert Alter (1998, p.43), professor e pesquisador americano, afirma que Cervantes foi o primeiro a descobrir, na ficcionalidade das ficções, a chave do predicamento de toda uma cultura e a criar, a partir disso, novas ficções, fazendo nascer o romance autorreflexivo e, portanto, metafictional.

Também não é difícil encontrarmos obras literárias ou produções cinematográficas em que o teatro representacional esteja notavelmente intrínseco ao primeiro gênero, havendo, dessa forma, uma mescla entre eles e chamando mais atenção aos modos de representação. O processo de metaficção acaba revelando os próprios meios de produção, desvela para o espectador que ele está diante de um ator que representa determinado personagem e não diante da verdade: desmistifica-se, portanto, o efeito de realidade da obra, dando ênfase aos seus meios de produção e revelando ao espectador que aquilo é apenas uma construção.

De acordo com Gustavo Bernardo, a metaficção suspeita da realidade que a cerca, assim como duvida de quem a produziu e de quem a está recebendo (autor/leitor). A metaficção desconfia até de si mesma. Logo, desconfia de qualquer presença de verdade ou realidade. Sua característica mais importante é a autoconsciência, mas uma autoconsciência sarcástica e, de certa forma, trágica. Ao se interiorizar e se voltar sobre si mesma, ela põe em risco a própria vida: “A metanarrativa permite este fenômeno de contenção ao extremo – ela encontra a morte.” (Beider apud Bernardo, 2010, p.52). Voltando-se para dentro de si mesma, a metaficção sempre retorna ao início de toda a sua história, o que leva inevitavelmente à compreensão de seu fim: há uma dupla direção de ida e volta, de causa e consequência em toda sua narrativa. O crítico ainda salienta que a metaficção representa a busca de identidade, tentando sair de si para conseguir definir a si própria, como se corresse atrás da sua própria imagem, e, portanto, da sua origem, “como a serpente urobóica corre atrás da sua própria cauda.” (Bernardo, 2010, p.52).

É levando em consideração a relevância desses elementos que pretendemos analisar de que maneira foi feita a transposição do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, para a minissérie *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, dando importância, principalmente, aos aspectos metaficcionalizados ligados à arte dramática presentes na adaptação televisiva.

Capitu, de Luiz Fernando Carvalho, foi exibida pela Rede Globo de 9 a 13 de dezembro de 2008, sendo a segunda produção do Projeto Quadrante da emissora, o qual tem como intuito trazer a literatura brasileira para a televisão. *Capitu* não é só mais uma microssérie, mas uma releitura de um dos maiores romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899), uma obra que suscita ainda grandes discussões acadêmicas e é alvo de diferentes leituras, o que lhe atribui a característica de um grande clássico.

A minissérie reconta a história de ciúmes de Bento Santiago sob um novo molde estético; e, se *Dom Casmurro* foi um romance inovador dentro da literatura brasileira, a sua produção audiovisual também se diferencia dos padrões televisivos que estávamos acostumados a ver nas telenovelas ou em minisséries, desviando-se dos aspectos convencionais, seja em sua estética, em sua produção e nas técnicas que utiliza. Caracteriza-se como uma produção que se diferencia pela linguagem apresentada e, principalmente, pela elaboração artística plural e densa que possui. Como afirmam Brittos e Simões:

Inegavelmente a produção não dialoga somente com os espectadores, mas também com as concepções que estes têm da própria obra machadiana. Trata-se de um diálogo que ultrapassa simbolicamente a própria televisão, chegando às residências quando do centenário de morte do autor. (2009, p.2)

Capitu acaba se distanciando de alguns arquétipos existentes no romance e cria novos diálogos com o público, mesclando imagens e sons do passado aos do presente, como no início do primeiro episódio, quando Dom Casmurro está dentro de um trem urbano no Rio

de Janeiro, mas vestido à maneira do século XIX. Fica, dessa forma, a cargo dos espectadores distinguir os diferentes aspectos que compõem a produção. E, sobretudo, esse “estranhamento” já acaba por indicar ao telespectador que não se trata de realidade, mas de ficção. E de ficção que mostra que é ficção: metaficção.

Luiz Fernando Carvalho exige trabalho de seu espectador ao misturar tendências, mas mantém o texto de roteiro bastante fiel à linguagem utilizada no romance de Machado, o que mostra a sua paradoxal vontade de renovar e, simultaneamente, de manter a obra primeira. É como propor algo novo, mostrar *Dom Casmurro* em outra mídia e visto por um novo olhar. Sobre isso, o diretor da produção declara:

Em seus textos [de Machado de Assis], não encontramos apenas uma mera reprodução dos costumes da época, mas, se por um lado sua leitura nos traz as contradições do mundo social do século XIX, por outro, me parece evidente que sua literatura vai muito além dessas questões. Como diretor de uma minissérie, não me interessa levantar uma simples reconstituição de época, porque isso não é o mais importante do texto. (Carvalho, 2008, p.76)

Essa proposta está se tornando cada vez mais comum entre as adaptações literárias de produção televisiva e cinematográfica do nosso século, uma vez que esses trabalhos estão tentando misturar “os mais diversos elementos e linguagens das diversas artes e mídias. Revitalizando e atualizando os textos da história literária brasileira, para as novas gerações e para os novos meios.” (Muanis, 2005, p.12).

Um dos recursos que tornam *Capitu* uma minissérie diferente é o intenso uso de ferramentas teatrais através do procedimento da metaficção, no qual são identificados os mecanismos da própria obra que não deixam o público esquecer de que está assistindo a uma peça ficcional.

Entre os exemplos mais marcantes desse recurso na minissérie, está a figura do narrador/personagem Dom Casmurro, que, com

seus gestos de abrir e fechar as cortinas vermelhas, literalmente entra em cena e orienta o espectador com suas lembranças, mostrando-se o organizador daquelas imagens, e, como quem comanda o espetáculo, dialoga com a câmera o tempo todo, lembrando a quem assiste que é espectador de uma obra de arte e não da realidade em si.

Ao contrário do que acontece no modo clássico de contar histórias, em que o narrador não dá indicações explícitas ao leitor sobre o processo de construção do texto, na minissérie de Carvalho o leitor/espectador é chamado a participar da elaboração deste, uma vez que o narrador o tira desse tipo de situação passiva e contemplativa. Para Adorno, essa mudança de postura no leitor (ou espectador, como no nosso caso) acaba exigindo novas formas de representação estética, pois “[...] a abolição da distância é um mandamento da própria forma.” (2003, p.63).

Se não bastasse, o diretor filma quase toda a minissérie em um espaço único que se modifica ao longo dos capítulos, como uma casa de boneca que é remontada a cada cena. Todos os elementos apresentados no espaço onde os atores representam tomam uma aparência extremamente ficcional, ora desenhados a giz no chão, ora feitos de papel.

Tudo acaba lembrando o próprio estilo machadiano de posicionar seu narrador em um ponto de vista narrativo interno e fazer com que ele exponha suas próprias verdades sobre os fatos que narra. Assim como induzir o leitor a acreditar na sua história, chamando-o e provocando-o a todo momento com locuções evocativas e, acima de tudo, deixando claro que quem lê é um *voyeur* da vida alheia, ou ainda, da própria vida, o que evidencia o desejo da direção em retomar o caráter metafictional da produção de Machado, permeada por esse discurso metanarrativo, em que a linguagem reflexiva se torna o cerne do texto. Vale ressaltar que, em diversas obras do escritor carioca, a ficção instala-se como tema na própria construção do que é contado pelo narrador, e o autor passa a escrever sobre o próprio ato da escritura e leitura.

É o que faz Bentinho, narrador do romance *Dom Casmurro*, o homem calado que, “metido consigo”, dialoga com o leitor, guiando-o pela leitura e até mesmo sugerindo como ele deve receber suas ideias: “Não consulte dicionários.” (Assis, 1997, p.15).

Toda essa “encenação” provoca uma grande desconfiança no leitor de hoje, pois ele se sente em dúvida se acredita ou não em um narrador que conta sua própria história e que, aparentemente, não tem medo de revelar segredos, passando a questionar se o narrador não estaria realizando aquele discurso apenas para entender e desculpar a si mesmo e para convencer o leitor de sua inocência, já que vive num constante diálogo com aquele que lê, cercado-o com suas armas carregadas de humor e ironia. “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras [...] Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão.” (Assis, 1997, p.18).

Para Sonia Brayner, Machado de Assis reformula as regras da sequência lógica dos possíveis discursos narrativos ao fazer representar um discurso ficcional do narrador, que, por sua vez, representa a si mesmo.

Ao colocar o texto em discussão no seu processo do fazer literário, ao considerar a linguagem em que vaza suas narrativas uma experiência de vida contínua e consciente, coloca-se dentro de uma genealogia contemporânea de pensamento criador [...] (1979, p.82)

John Gledson, em *Por um novo Machado de Assis: ensaios* (2006), também comenta essa característica do narrador machadiano, classificando-o como não confiável. Para o estudioso, Bentinho é dotado de uma consciência muito sofisticada e descrente da estrutura do romance, fazendo menções à sua própria concepção sobre o gênero, mostrando que se trata de um narrador ciente de seu papel e que, portanto, tem consciência daquilo que escreve: “Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro.” (Assis, 1997, p.16).

Para Adorno:

A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. (2003, p.60)

Enfim, a minissérie *Capitu* é uma das produções de Luiz Fernando Carvalho que trabalha a releitura de clássicos da literatura nacional, apresentando-os de uma forma diferente dos moldes televisivos com os quais o espectador está acostumado. Se, por um lado, o trabalho procurou formas atrativas e inovadoras para encantar o público e estar apto ao uso comercial da televisão, os métodos de apresentação e disposição das imagens, por outro, ganharam um refinamento próprio e incomum às outras minisséries até então produzidas, aproximando-se da própria essência machadiana na recriação do *Dom Casmurro*.

Através da observação da metaficção e da arte dramática introduzidas no meio televisivo, será possível atingir a comparação entre a obra literária e sua adaptação, considerando-as através de cada um de seus recursos, desde sua forma de produção até o momento em que elas chegam a seus receptores, observando se a introdução de certos elementos no segundo suporte gerou uma interpretação diferente daquele receptor que leu o romance.

Pretendemos, neste trabalho, examinar as relações existentes entre literatura, cinema e televisão, mostrando como essas artes se interpenetram e criam novas representações a partir do seu entrelaçamento, pois, como afirma José Carlos Avellar, trata-se de um processo:

[...] em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida. (2007, p.8)

Também temos como objetivo estudar os conceitos de ficção, metaficção e pós-modernidade como chaves para a análise da transposição do romance *Dom Casmurro* (1899) para a minissérie *Capitu* (2008), observando, principalmente, a nova linguagem estética adotada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, que atualiza a relação dialógica que o narrador machadiano mantém com o leitor no romance.

Para isso, dividimos nossa obra em três partes. Na primeira, abordaremos as teorias sobre literatura, cinema e televisão, bem como faremos uma apresentação das adaptações televisivas feitas a partir de obras do escritor Machado de Assis. Na segunda, o romance *Dom Casmurro* (1899) será apresentado e analisado sob a ótica dos conceitos ficcionais e metaficcionais. Na terceira, através das discussões presentes nos capítulos anteriores, finalmente haverá a análise da linguagem dialógica do narrador Casmurro e sua importância para a construção dos recursos metaficcionais do teatro representacional utilizados em *Capitu* (2008).

Por fim, o desfecho do nosso estudo pretende apresentar possíveis respostas para a problemática do tema proposto, bem como contribuir para uma leitura crítica do romance e da minissérie. Portanto, esperamos fornecer respostas aceitáveis, que, mesmo não sendo definitivas, possam servir para inspirar novos questionamentos sobre um dos maiores clássicos da arte nacional.

1

MACHADO VAI À TELEVISÃO

Da literatura aos meios midiáticos: uma "transcrição"

O homem, desde as origens da humanidade, sempre demonstrou o gosto por contar e ouvir narrativas. Esse prazer, no decorrer da História, foi desfrutado das mais diferentes formas, desde a representação dos desenhos nas paredes das cavernas, passando pelas narrativas orais e a formação da literatura propriamente dita, até chegar ao cinema e à televisão, veículos em que mais habitualmente recebemos as histórias hoje. Para Ana Maria Balogh, os dois suportes, ainda que recentes, pertencem à antiga tradição, convivendo num contexto de guerra, pois diversas tendências contemporâneas divergem no que diz respeito à arte de narrar,

[...] de um lado, críticos do porte de Jean François Lyotard observam um movimento no sentido do desaparecimento das grandes narrativas do pretérito, de outro, meios massivos como a TV revelam uma teimosa persistência dessas estruturas narrativas em seus formatos ficcionais consagrados. (2002, p.51-2)

Portanto, o trânsito de narrativas de um suporte para outro e o processo de recriação de enredos usados nos meios televisivos e cinematográficos merecem uma discussão mais atenta. Tentaremos refletir sobre as modificações ocorridas no contexto cultural devido ao aumento significativo da circulação de narrativas entre os diferentes sistemas semióticos da arte contemporânea; nos apoiaremos tanto no que se refere à autoridade e força da literatura como arte mãe, quanto ao que vem ocorrendo no cinema e na televisão através de suas inovadoras produções audiovisuais, as quais têm o poder de nos abarcar em nosso cotidiano, seja em forma de filmes, novelas, jogos ou seriados.

Como é sabido, as adaptações de obras literárias para o cinema tiveram início com o nascimento do próprio cinema, uma vez que quando surgiu a sétima arte, no final do século XIX, os pequenos filmes que apresentavam já baseavam-se em clássicos literários. De acordo com Vera Lúcia Follain de Figueiredo, na obra *Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema* (2010), o cinema surgiu como fruto de avanços técnicos que abriram caminho para o mercado das narrativas visuais. Esse processo, que vem se desenvolvendo através dos tempos a partir das descobertas tecnológicas, muitas vezes estabelece diálogo com a literatura, apropriando-se de personagens e histórias que lhe pertencem, levando a milhares de espectadores a esfera literária a que muito poucos têm acesso.

Para José Carlos Avellar, “as coisas são sempre as mesmas, o que muda é o modo de vê-las, o que muda é a composição e como a composição muda, as coisas deixam de ser o que eram, mudam também” (2007, p.30). O estudioso quer mostrar que, apesar de a essência de todas as narrativas ser a mesma, apesar de o enredo sempre girar em torno das ações de personagens que agem em determinado tempo e espaço com a intenção de atingirem seus propósitos (chegar a algum lugar, ser rico, ter fama, se vingar de alguém, conquistar uma mulher), podemos afirmar que quando elas são transpostas ou direcionadas a outro suporte e público, elas mudam, tornam-se outra obra e, por sua vez, apresentam-se como uma obra autônoma.

O conceito de autonomia substituiu a ideia de fidelidade entre a obra primeira e aquela que foi adaptada. Com a pós-modernidade, muitos critérios de avaliação e interpretação se modificaram. Com isso, a ideia de fidelidade acabou perdendo parte da sua significância, pois as traduções – intersemióticas ou não – passaram a ser vistas como um resultado da leitura do tradutor.

Para Thais Flores Nogueira Diniz, “hoje considera-se a tradução como uma transformação. Conferem-lhe ainda o estatuto de criação, como evidencia o termo 'transcrição', de Haroldo de Campos” (1999, p.27). As análises filmicas e televisivas passam a ter como objeto de estudo os motivos e fatores que provocaram a alteração da obra e não alteração em si, o que acaba gerando estudos de interpretação sobre o tema, a trama, os personagens e, principalmente, sobre a riqueza e pertinência dos aspectos incorporados ao novo sistema.

Resultado disso são os estudos de diversos pesquisadores contemporâneos, como Ismail Xavier, que, em seu artigo "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar", afirma que a discussão de uma adaptação literária deve se concentrar na interpretação do cineasta e não em aproximações e distensões com a obra primeira, pois:

[...] a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. (2003, p.62)

O discurso narrativo é autônomo do conteúdo que transmite. Logo, um mesmo conteúdo pode ser representado por diversos sistemas representativos e de diferentes pontos de vista. Uma mesma história pode ser reinterpretada através da pintura, do cinema, da televisão, do teatro e até mesmo da música: o conteúdo pode ser transposto de diferentes maneiras sem que tenha seu sentido básico alterado; entretanto, a linguagem pela qual ele havia sido apresentado em um suporte não pode ser representada em outro, como afir-

ma Johnson: “a informação estética é teoricamente intraduzível”. (1987, p.56)

Tais peculiaridades resultam na alteração de diversos elementos do primeiro suporte para se adequar a outro, gerando, na maioria das vezes, grandes modificações. Assim, a obra filmica ou televisiva, adaptada a partir de uma obra literária, sempre deve ser vista como uma recriação e, portanto, considerada original.

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (Stam, 2008, p.20)

A opinião é compartilhada por João Batista de Brito, que afirma, em *Literatura no Cinema* (2006), que “o filme adaptado, se bem realizado, não depende do texto literário” (p.21), sendo um erro acreditar que a adaptação é sempre inferior à obra em que foi baseada, ou mesmo que ela precise do livro para se manter viva. Além disso, é bastante perceptível o desejo de todo artista em criar algo inovador em seu tempo e em sua cultura. Nas adaptações de obras literárias, os diretores tentam alterar alguns aspectos presentes no texto narrativo escrito para conseguir criar algo com estilo e linguagem originais.

A ideia de fidelidade também se mostra ultrapassada porque a adaptação, seja ela televisiva ou cinematográfica, nunca será vista da mesma forma por seus receptores. Normalmente, quando o texto audiovisual é produzido, o adaptador tem em vista dois tipos de leitores, um primeiro, dito “ingênuo”, que se preocupará apenas com o desenrolar da trama, e um segundo, o leitor “crítico”, que identificará o texto primeiro e os possíveis diálogos que existirem.

Para esse segundo tipo de leitor ou espectador, a adaptação será inevitavelmente uma releitura, ocorrendo um processo dialógico contínuo, como nomeou Mikhail Bakhtin, no qual o receptor não conseguirá deixar de comparar a obra que já conhece com a que está vivenciando (Stam, 2000, p.64). Assim, geralmente, o espectador/leitor reconhecerá que uma obra é uma adaptação de mais de um texto específico, ou seja, que ela pode fazer referência não apenas a um texto único, mas a toda uma cultura.

Nesse contexto, as adaptações possuem ligação estreita com os textos que lhe serviram de base, deixando explícito esse relacionamento, o que as tornam “palimpsésticas”, textos filmicos assombrados por seus textos primeiros. Isso porque, se conhecemos o texto anterior que serviu de base, sempre sentiremos a sua presença por trás daquele que estamos presenciando.

Esta é uma razão porque uma adaptação tem a sua própria aura, sua própria 'presença no tempo e no espaço, sua existência única no lugar onde acontece estar.' (Benjamin 1968, p.214). [...] Interpretar uma adaptação como *uma adaptação* é, de certa maneira, tratá-la como Roland Barthes denominou, não uma 'obra', mas um 'texto', uma plural 'estereofonia de ecos, citações, referências'. (Hutcheon, 2006, p.6, tradução nossa)

Outro aspecto importante no universo das adaptações é aquele que se preocupa com os elementos que poderão ser transpostos de um suporte para o outro, uma vez que cada sistema tem suas próprias especificidades e, conseqüentemente, dará ênfase a diferentes pontos da história. Na maioria das vezes, os personagens e a trama se mantêm, mas eles passam a ocupar tempos e espaços diferentes daqueles apresentados na obra primeira ou há uma mudança repentina em seus destinos, alterando o desfecho e provocando grandes alterações no resultado final da adaptação.

Cada suporte tem seus recursos próprios para criar: a literatura possui um narrador que chama a atenção do leitor para os acontecimentos mais importantes, já o cinema e a TV direcionam a atenção

do seu espectador através de técnicas de edição e montagem, ângulos de filmagem e associações de ideias. Como afirma Diniz, “além das imagens visuais, existem outros recursos especificamente cinematográficos, usados na tradução intersemiótica entre qualquer arte e o cinema.” (Diniz, 1999, p.70).

Uma consideração das diferenças entre os modos de engajamento do contar e do mostrar, sugere absolutamente o contrário: cada modo, da mesma maneira que cada meio, *tem* a sua especificidade própria, senão a sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom em fazer uma coisa e não outra; mas cada um tem a sua disposição maneiras diferentes de expressão – meio e gênero – e assim podem pretender e obter certas coisas melhores do que outras. (Hutcheon, 2006, p.24, tradução nossa)

Desses recursos próprios do cinema e da televisão é que surgem os aspectos estilísticos, isto é, técnicas e linguagens comuns aos sistemas audiovisuais, mas estritamente associados à individualidade e modo de fazer do cineasta ou diretor. Esse grupo de características próprias do adaptador está ligado aos seus interesses, e é através das suas técnicas de montagem e filmagem que conheceremos sua forma de reler uma obra, pois a adaptação representará, acima de tudo, a singularidade do artista e a submissão da obra a um novo estilo.

O processo de transposição nunca poderá ser feito de forma mecânica, não haverá a transposição do romance exatamente da forma como ele se apresenta; o tradutor sempre deverá estar atento à eliminação de alguns pontos da narrativa primeira, assim como à reordenação de acontecimentos e diálogos. Enfim, ele deve estar ciente de que seu processo de montagem é guiado pelo conceito de fazer uma recriação. Assim, sua produção final será o resultado de anotações e interpretações pessoais unidas às técnicas cinematográficas.

A adaptação é uma repetição, mas uma repetição sem reprodução exata. Quando se faz uma releitura, há obviamente muitas e diferentes intenções possíveis por detrás desse ato, principalmente o

desejo do diretor em destruir e apagar a memória do texto adaptado e afrontá-lo, ou o anseio de homenageá-lo por meio da cópia.

Para recriar uma obra, o tradutor precisa realizar sua leitura crítica. Ele adiciona ao processo de adaptação suas impressões sobre a obra primeira e imprime um estilo adequado ao contexto em que vive. O diretor deverá estar atento ao fato de que sua adaptação pertencerá a outra época e, muitas vezes, será apresentada para receptores de outra cultura. Esse contexto poderá exigir mudanças nas informações apresentadas pela obra primeira, mas, simultaneamente, ajudará o tradutor a encontrar elementos significantes para seu universo dentro dessa primeira produção. Johnson afirma que “as obras de arte têm sido interpretadas diferentemente em épocas diferentes devido não só a circunstâncias de interpretação [...] mas também à idealização do intérprete.” (1987, p.35).

Na mesma linha, Diniz defende que:

[...] são os termos do tradutor que regem a tradução, mesmo que, muitas vezes, esses não sejam necessariamente pessoais: o tradutor está sujeito às restrições impostas pelo seu tempo, pelas tradições literárias, teatrais e cinematográficas que tenta conciliar e pelas características da linguagem em que trabalha [...]. (1999, p.94)

Quando o tradutor se compromete a transpor uma obra literária para o suporte audiovisual, o que ele encontra no romance ou conto a ser adaptado, não é um texto terminado, mas uma história que deve ser realçada pelo seu complexo cultural a fim de criar uma nova leitura aos seus espectadores. Fazem parte desse complexo suas crenças, bagagem de experiências, costumes e, principalmente sua arte e estilo, enfim, tudo o que o tradutor adquiriu ao longo da sua vida e aquilo que a sociedade em que ele vive acredita. A tradução desse texto passa a implicar em questões, não só técnicas, mas culturais. Como afirma Diniz, a antiga máxima, “o tradutor é um traidor”, recebe agora o status de exigência: Andre Lefevere afirma que o tradutor tem de ser um traidor, um manipulador.” (Diniz, 1999, p.27).

Assim, fica claro que a função do adaptador é também de leitor, e não um leitor comum, mas aquele que interpreta e apresenta o seu entendimento sobre os acontecimentos da obra primeira. Cabe a ele ler a obra literária e a reapresentar sob uma nova ótica e em um novo suporte, no caso, o audiovisual.

Segundo Avellar, “roteiros adaptados são uma ponte de mão dupla: a leitura avança em direção às imagens do filme a ser feito e, simultaneamente, recua para a imagem que o autor viu antes de escrever.” (2007, p.219).

Para compreender melhor esse processo, é necessário recorrer-mos à perspectiva da tradução intersemiótica, que, para Júlio Plaza, trata-se da tradução nos diversos meios e se dá

[...] a partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como o verbal, o pictório, o fotográfico, o filmico, o televisivo, o gráfico, o musical, etc”. (2003, p.67)

Os adaptadores seriam primeiro intérpretes e depois criadores. A tradução intersemiótica, desse modo, consiste na interpretação de signos distintos que se mantêm em sistemas semióticos igualmente distintos, baseia-se na transferência de um sistema de signos para outro, sendo guiada pelas especificidades do novo suporte. A interpretação de signos linguísticos por outros não linguísticos significaria um paralelo entre uma posição verbal *versus* a não verbal.

Logo, não são as características do meio ou do código (de signos) que irão fornecer tecnicidade para perceber as operações sógnicas que estão implantadas nas mensagens e que se realizam no seu interior. Para que haja a compreensão dessas informações no trânsito semiótico, é necessário adquirir a capacidade de leitura “diretamente na raiz”. Dessa forma é que a transmutação intersemiótica da literatura aos meios audiovisuais demanda uma criação de signos que foram interpretados e gerados por uma mente que os traduziu ou os interpretou durante o processo de adaptação: o texto que foi recriado é pautado por elementos sógnicos, que em seu inte-

rior fazem referência à obra original. Portanto, ocorrem traduções na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras) para outro (imagens). Trata-se de uma espécie de tradução, mais especificamente, de uma transmutação na qual haverá uma história contada/mostrada sob um novo conjunto de signos.

Ao realizar-se a tradução, são buscadas equivalências nos diferentes sistemas de expressão para os elementos constituintes da história: mundo, personagens, tempo, espaço, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, entre outros.

Tomam o que é específico da literatura [...] e procuram sua tradução no que é específico ao cinema [...]. Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias do cinema, que é análogo ao modo como se obtém certos efeitos no livro. (Xavier, 2003, p.63)

Entretanto, como mencionamos anteriormente, algumas modificações entre a obra literária e sua adaptação também ocorrem livremente, e isso pode acontecer devido ao público que a adaptação deseja atingir. Se a obra literária exigia um leitor atento e que impunha seu próprio ritmo para conhecer a história, no cinema temos um espectador envolvido na trama, mas que tem, aproximadamente, duas horas para entender e acompanhar o ritmo das imagens que lhe são mostradas. Quando uma adaptação é destinada à televisão, isso se intensifica ainda mais, pois o telespectador, na maioria das vezes, se encontra na sala de casa com seus familiares, ouvindo outras pessoas e conversando ao mesmo tempo em que o programa está sendo exibido, dispersando sua atenção a todo momento.

Enfim, quando um conteúdo é apresentado em certo sistema semiótico e deseja-se codificá-lo numa outra linguagem, é impossível conseguir realizar a transposição sem modificar algum aspecto que esteja presente no conteúdo primeiro, pois todo sistema semiótico possui suas próprias especificidades e restrições, e toda informação está imprescindivelmente ligada ao meio em que ela se apresenta. Portanto, toda leitura direcionada às adaptações deve seguir o con-

ceito de que a tradução é uma atividade semiótica, sendo assegurada à ela o poder de criar e recriar com total liberdade.

A visão de que uma adaptação deve seguir uma fórmula correta – que faça uso do “verdadeiro sentido do texto” objetivando tão só a transferência para uma nova linguagem e um novo veículo –, nega a própria natureza do texto literário, que é a de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. (Guimarães, 2003, p.95)

Ao recriar uma obra, o tradutor se alimenta de tudo o que está ao seu redor e acaba com o mito da fidelidade; ele torna a obra adaptada livre do conceito de superioridade da obra literária e faz com que a adaptação seja valorizada pela sua sociedade e cultura, até porque não são as semelhanças, mas as diferenças entre a obra primeira e a adaptada que construirão a identidade da segunda. Enfim, quando estudamos as adaptações, devemos ter em vista que a relação estabelecida entre elas e suas obras primeiras é de inspiração, e nunca de modelo ou pré-roteiro a ser seguido.

A literatura adaptada para TV

As adaptações vêm desempenhando papel fundamental, principalmente no que concerne aos programas de ficção que são transmitidos pela TV. Isso porque, desde que a televisão brasileira passou a produzir programas de entretenimento, os que obtiveram maior repercussão na mídia e entre os telespectadores foram aqueles que apresentaram adaptações de clássicos da literatura nacional e internacional.

O processo teve início no começo da década de 1950, quando os teatros¹ apresentavam basicamente a filmagem de reproduções

1 Gênero que transmitia peças de teatro ao vivo durante as primeiras décadas da televisão, caracterizado como uma simbiose entre esses dois sistemas. Acabou

da literatura internacional, como *Rei Lear* (1605), de Shakespeare. Neste ponto, não podemos deixar de recordar que o primeiro teleteatro exibido pela televisão brasileira, pela emissora TV Tupi, também foi a releitura de uma obra estrangeira: a peça *A vida por um fio* (1948) (*Sorry, Wrong Number*), da americana Lucille Fletcher. Como se pode perceber, a literatura adentrou o universo da televisão lançando mão de adaptações já previamente usadas pelo cinema e até mesmo aproveitando-se de *scripts* já criados para as novelas de rádio.

Com o decorrer dos anos 1950, os profissionais envolvidos com o fazer televisivo e preocupados com a arte da ficção passaram a desenvolver novas técnicas, as quais logo foram exibidas em formato de novelas; ao contrário do que ocorreu no teleteatro, o novo gênero resolveu abordar temas nacionais e prestigiar autores brasileiros.

Sem ter como base qualquer outra adaptação, a TV Paulista inaugurou o melodrama televisivo com a releitura do clássico *Helena* (1876), de Machado de Assis, uma versão escrita por Manoel Carlos no ano de 1952. A telenovela manteve os personagens e a trama elaborada por Machado, apenas ambientando a história nos anos 1950.

Esse princípio passou a ser empregado com frequência pelas telenovelas, que foram atingindo grande popularidade entre os telespectadores até o início da década de 1960. Entretanto, é bom perceber que:

Nesta fase, a televisão brasileira estava bem mais interessada em montar grandes espetáculos teatrais, que certamente não atraíam grandes audiências, porém garantiam à telinha distinção de qualidade nos seus primeiros passos. (Mattelart, 1998, p.28)

se tornando um “laboratório técnico/dramático dos primeiros profissionais e artistas que buscavam uma linguagem própria para o novo veículo que chegava ao Brasil” (Faria, 2006, p.1).

No final dos anos 1970, mais precisamente de 1975 até meados de 1980, as adaptações tiveram seu auge na TV. No período, só a Rede Globo apresentou mais de vinte produções baseadas em livros nacionais, e buscou a aprovação do público através de novos contratos com escritores, diretores e artistas. Assim, o gênero foi se estabelecendo e ganhando um caráter mais sistemático; criou-se, inclusive, um espaço específico para a sua exibição, que até então ocorria em diversos horários pelas diferentes emissoras.

Essa mudança coincidiu com o início da exibição de novelas em proporção nacional. *Helena*, uma nova adaptação do romance de Machado de Assis, realizada por Gilberto Braga e dirigida por Herval Rossano, em 1975, inaugurou o horário das 18 horas na emissora Globo, nomeado de “Faixa Nobre” e destinado à exibição de adaptações literárias. Importante lembrar que ao mesmo tempo era apresentada, no horário das 22 horas, a novela *Gabriela*, baseada no romance de Jorge Amado. Grandes produções deram continuidade aos sucessos globais, como *A Moreninha* (1975), de Marcos Rey, a partir do original de Joaquim Manoel de Macedo e *Escrava Isaura* (1976/1977), de Gilberto Braga, do romance de Bernardo Guimarães e muitas outras.

Hélio de Seixas Guimarães afirma que o levantamento realizado para saber quantas adaptações já haviam sido feitas para a TV foi surpreendente: “mais de um terço das 600 telenovelas até hoje produzidas no Brasil basearam-se em obras literárias” (1995, p.7). O estudioso ainda afirma que Machado de Assis, Jorge Amado e Erico Veríssimo são os autores mais lembrados pelas adaptações televisivas.

Foi só a partir da década de 1980 que as adaptações de obras brasileiras deixaram o horário das 18 horas para serem exibidas em formato de minisséries, um gênero mais ousado que se caracterizou, principalmente, pelo refinamento e, consequentemente, por se dirigir a um público mais elitizado. As minisséries costumam ser apresentadas na Rede Globo após as 22 horas, com produções que dificilmente duram mais que 50 capítulos. Elas ainda se apresentam em formato de microsséries exibidas em, no máximo, cinco

episódios, e também podem ser exibidas em um dia específico da semana, como é o caso dos especiais de final de ano.

Como afirma Arlindo Machado:

[...] por mais que pareçam avançar os estudos sobre esse meio, permanece ainda muito amplamente disseminada a idéia antiga de que televisão é um ‘serviço’, sistema de difusão, fluxo de programação, ou, numa acepção mais ‘integrada’, produção de mercado. (2000, p.16)

É em decorrência dessa característica massiva, própria da televisão, que se encontra um dos principais eixos de discussão sobre a cultura que ela transmite, tornando um desafio analisar sua produção sem perder de vista a riqueza histórica e importância na cultura nacional que ela assume. Como declara Ana Maria Balogh, “A televisão, em termos de recepção, está sempre conosco em nossos lares [...]” (2002, p.18). Até porque, desde que a TV entrou na casa dos brasileiros, ela vem crescendo cada vez mais, seja ao abarcar o maior número de telespectadores possível, seja em importância ao levar informação e conhecimento. A televisão, como a internet, são, hoje, os meios de maior influência e formadores de opinião pública.

Num país tão profundamente marcado pelas desigualdades socioeconômicas e em que os bens da cultura são acessíveis a uma reduzida parcela da população, população esta que conta com alto índice de analfabetos, a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível à maioria da população. (Balogh, 2002, p.19)

Além de informar, a televisão certamente ganhou espaço por levar entretenimento e cultura. As grades de programação das diversas emissoras são mescladas por produções jornalísticas e ficcionais para que o telespectador fique sempre preso à telinha, seja em busca de novidades, seja para acompanhar seus melodramas preferidos, principal forma de lazer das classes populares.

As pessoas passaram a acompanhar diariamente o seriado, a novela, ou a minissérie e, de acordo com David Bordwell, o espectador passou a se identificar “com a própria instância de representação – a câmera, o narrador, a narração ou mesmo o autor” (1995, p.48). Diante dessa relação quase hipnótica entre a ficção e o receptor é que a narrativa visual adquire o poder de fisgar o público e transportá-lo para o universo da trama, identificando-o com as dificuldades vividas pelas personagens e até mesmo colocando-o em seus lugares, assumindo novos pontos de vista e sugerindo outros caminhos e desfechos para a história.

Enfim, a maioria dos estudiosos da área das telecomunicações acredita que o melhor produto da TV brasileira está na ficção. Eles afirmam que a ascensão da Rede Globo como campeã de audiência está intrinsecamente associada à sua grade fixa e predominantemente ficcional no horário noturno.

Pode-se dizer sem risco que o melodrama, de certo sob uma matriz industrial, revela cada vez mais seu potencial de universalidade. A tendência é efetivamente para o cruzamento e para a fecundação dos gêneros nos dispositivos poderosos como os da indústria norte-americana. Mas uma coisa é certa: o melodrama está na essência desta recomposição sincrética. (Mattelart, 1998, p.194)

Assim como a literatura e o teatro, os meios audiovisuais, como o cinema e a televisão, também aspiram por inovações e possuem pretensões artísticas. Por isso, ao adaptarem uma obra literária, eles se valem do poder de conquistar um vasto público para buscar estratégias que mesclam aquilo que deu certo no passado unido a algo recente. Assim, eles evitam a rejeição do seu espectador que poderá apreciar algo do seu passado unido ao que ele vive hoje, ou misturando algo comum a artifícios até então desconhecidos.

Este equilíbrio instável entre invenção e padronização, intrínseco à dinâmica da cultura de massa, devido ao seu atrelamento à esfera do consumo, vem sendo buscado por narrativas literárias e

cinematográficas contemporâneas como um caminho para a própria sobrevivência, ainda que sob a ameaça de diluição das fronteiras estabelecidas pelo projeto moderno de autonomização da esfera da arte. (Figueiredo, 2010, p.60-1)

É o que faz Carvalho ao adaptar o romance *Dom Casmurro* para a telinha: o diretor utiliza um clássico da literatura nacional para, então, lançá-lo a partir de outro ponto de vista na TV. *Capitu* reconta a narrativa machadiana sob novos moldes estéticos, uma experimentação artística no horário das 22 horas.

Esse tipo de iniciativa, presente nas novas adaptações, tenta substituir aquele espectador distraído, que apenas tinha que correr os olhos pelas cenas, por um espectador que é guiado pela câmera e levado até um estúdio, no qual tem acesso aos bastidores e à forma em que o espetáculo foi supostamente criado. Como afirma Arlindo Machado,

Ao longo dos seus mais de cinquenta anos de história, a televisão deu mostras de ser um sistema expressivo suficientemente amplo e denso para dar forma a trabalhos complexos e também abriu espaço para a intervenção de mentalidades pouco convencionais. (2000, p.10)

Hoje, as adaptações já não tentam mais imitar a literatura ou a obra que lhe serviu de base, mas fazer sua própria leitura. Elas passaram a “[...] dialogar com o que gerou os procedimentos estilísticos do escritor, pensar o cinema como o lugar de invenção de um contexto que dê às imagens um significado novo e particular, como ocorre num texto literário” (Avellar, 2007, p.285).

As adaptações tentam preservar a complexidade da obra literária, não a tornando um objeto midiático banalizado, para Figueiredo:

[...] trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se

às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. (2010, p.61)

Nesse contexto, a literatura tem perdido seu caráter de superioridade em detrimento das outras artes, principalmente, para as audiovisuais, que se mostraram capazes de inovar e unir diferentes artes e tempos em uma só linguagem.

Os diferentes meios de produção cultural têm se dirigido para esse mesmo fim e, desta forma, cada vez mais se interpenetram. Há uma constante mão dupla entre obras literárias que inspiram filmes, seriados e minisséries, e, livros que surgem em decorrência do sucesso de algumas atrações da mídia.

Tomando como referência o Brasil, embora o fenômeno não se restrinja ao país, observa-se o movimento crescente do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais – não só roteiros de narrativas cinematográficas, e reedição de obras literárias adaptadas pelo cinema, como diários de filmagens e volumes híbridos que reúnem matérias de naturezas diversas. (Figueiredo, 2010, p.23-4)

As adaptações acabam divulgando o romance ou conto que foi adaptado e suscitam novas leituras da obra primeira. Não é raro vermos o lançamento de novas edições dos livros que serviram de base para adaptações e o aumento de sua venda em decorrência do sucesso alcançado pelas suas adaptações cinematográficas e televisivas.

As artes audiovisuais tornaram-se tão independentes que a própria literatura acabou por inserir procedimentos como corte e mon-

tagem, numa relação em que uma arte ilumina a outra, mantendo constante diálogo.

A narrativa seriada

Como mencionamos anteriormente, a televisão brasileira se consagrou pelos programas de ficção, em especial aqueles que se apresentam em formato de séries, como as telenovelas, as minisséries e os seriados. Pela importância que o procedimento adquiriu, se torna necessária uma reflexão sobre o funcionamento da serialidade, principalmente no que se aplica às minisséries brasileiras, gênero ao qual pertence nosso objeto de estudo, que ao trazer a literatura para a TV leva cultura e constrói as memórias do telespectador.

Para Ana Maria Balogh (2002), a narrativa ficcional da TV possui estruturas antigas que já haviam se consagrado em outros tipos de arte, como nos romances de folhetim e no cinema. Assim, a narrativa seriada não surgiu com a televisão, mas muito antes dela, mostrando-se presente desde as cartas e sermões da literatura, nas narrativas míticas, nos romances em folhetins, radionovelas e, mais recentemente, nos seriados do cinema e, finalmente, na televisão.

Entretanto, essa organização já estabelecida passou a conviver com novas maneiras de representar, ocasionadas, em especial, pelas atuais formas de veiculação. O resultado são narrativas exibidas em episódios e de forma descontínua, sendo sempre cortadas por comerciais. Balogh também afirma que a fragmentação é uma característica própria do mundo contemporâneo, ao qual as antigas estruturas narrativas devem se adaptar. “A descontinuidade, a interrupção, a fragmentação são características da linguagem televisual, a tal ponto que estão previstas nos próprios roteiros ficcionais” (2002, p.95). Nesse sentido, a televisão acompanha cada vez mais o processo de pós-modernidade que vem ocorrendo em nosso contexto cultural/social, até mesmo ajudando a construí-lo.

A trama das narrativas ficcionais passou a ser dividida em capítulos ou episódios exibidos sempre nos mesmos dias e horários com, no máximo, um hora e meia de duração. Os episódios, por sua

vez, são divididos em blocos, os quais são interrompidos por pequenos *breaks*² que cedem espaço para a apresentação de comerciais e chamadas de outros programas que são produzidos pela emissora.

Esses pequenos blocos possuem sua própria microestrutura. Neles são exibidas diferentes cenas e, para que entre um intervalo e outro se mantenha a coerência, além de, principalmente, o entendimento e memória dos telespectadores; eles se iniciam com uma contextualização do que estava acontecendo antes do *break*. Ao final, é construído um ponto de tensão, ou gancho, que tem como objetivo manter o espectador atento e interessado até o final dos comerciais ou até o próximo episódio.

Esses ganchos, sejam para ligar blocos ou episódios, devem ser coerentes com a história que está sendo mostrada e continuar a narrativa de forma lógica. Entretanto, existem ganchos que fogem a essa regra: são os “falsos ganchos”, isto é, acontecimentos que fogem do fluxo natural da trama, para, em seguida, voltar ao seu curso normal. Um exemplo disso ocorre quando uma personagem de repente se machuca (sem tal ação estar ligada à sequência coerente do enredo), e, no bloco seguinte, ela se recupera, criando-se uma situação de suspense apenas para chamar a atenção do espectador e, na maioria das vezes, forçá-lo a assistir o intervalo comercial. Logo, a utilização de ganchos pode ser adequada à série ou apenas assumir um caráter vago, o que poderá causar a rejeição do público, fazendo-o trocar de canal.

Em *Capitu* (2008), os ganchos são bastante recorrentes, seja para ligar um bloco ao outro, para unir dois episódios ou mesmo para justificar o retrocesso de certas memórias do narrador Dom Casmurro entre os microcapítulos³ inseridos em cada bloco. Eles

2 Intervalo comercial do rádio e da TV.

3 A minissérie de Luiz Fernando Carvalho, mantém a maioria dos capítulos usados como divisão pelo escritor Machado de Assis ao escrever o romance *Dom Casmurro* (1899). Para isso, foram inseridos em cada bloco da minissérie subdivisões de capítulos em forma de vinhetas que existem no romance, como “Ópera”, “A denúncia”, “No passeio público”, o que dá à produção um caráter mais didático e, ao mesmo tempo, um ar retrô.

são anunciados como reclames por um cartaz que mostra o nome do capítulo e pela voz de um locutor que imita a voz e a entoação dos locutores das antigas radionovelas. Importante notar que esses ganchos entre vinhetas nunca são “falsos”, são, na verdade, usados com a função de criar os pontos de tensão na narrativa audiovisual e causar surpresa ao espectador, separando, na maioria das vezes, uma cena da outra, o que é ocasionado pelo próprio formato da minissérie, uma vez que é mais denso e o público mais atento já suspeita de tudo que pode acontecer.

Vale lembrar que tanto esses ganchos como as ligações feitas em forma de capítulos no interior de cada bloco da minissérie ganham uma atmosfera de tensão criada pela fala de Dom Casmurro, além de alguma sinfonia de fundo que reforça a ideia expressa pelo narrador/apresentador ou que sugere algum tipo de situação que possa vir na cena seguinte. Exemplo disso é o som fúnebre crescendo ao fundo da cena em que Dom Casmurro diz ao espectador: “Começemos por uma célebre tarde de novembro que eu nunca esqueci. Tive muitas outras, melhores ou piores... Mas aquela! Nunca se apagou em meu espírito, é o que vais entender lendo”. Trata-se de um indicativo de que as próximas cenas mostrarão um acontecimento triste na vida de Bento Santiago, aquele que ocorreu na tarde de novembro. Tanto que, logo após essa declaração, dá-se início ao capítulo “A denúncia”, que mostra Bentinho apavorado ao descobrir a promessa da mãe de enviá-lo a um seminário e torná-lo padre, obrigando-o a renunciar ao amor que sentia pela vizinha Capitolina.

A maioria das narrativas ficcionais televisivas possui uma mescla de sons e imagens que já tinham sido experimentadas pelo cinema, mas que receberam como aditivo as interrupções destinadas aos comerciais e os enquadramentos e fotografias que eram próprias dos romances folhetinescos e das radionovelas. A televisão, em especial as narrativas ficcionais, apresenta produções híbridas, com tendências já utilizadas por outras artes.

No que está relacionado ao uso do intervalo comercial durante a exibição das séries, Arlindo Machado afirma que ele

[...] surgiu, muito provavelmente, por razões de natureza econômica, imposto pelas necessidades de financiamento na televisão comercial, e talvez essa seja a razão de ele ser tão mal compreendido [...] Mas a sua função estrutural não se limita apenas a um constrangimento de natureza econômica. Ele tem também um papel organizativo muito preciso, que é o de garantir, de um lado, um momento de 'respiração' para absorver a dispersão e, de outro, explorar ganchos de tensão que permitem despertar o interesse da audiência, conforme o modelo do corte como suspense, explorado na técnica do folhetim. (2000, p.88)

Além disso, os intervalos são importantes para o amadurecimento da sua leitura audiovisual. A cada novo bloco, ou capítulo, ocorre a junção de elementos já conhecidos e internalizados pelo espectador e, simultaneamente, são incorporados novos elementos e ingredientes narrativos.

Se os intervalos que dividem os programas de ficção fossem eliminados da sua estrutura, e os episódios fossem exibidos sem pausa durante uma hora, provavelmente os espectadores se desinteressariam e trocariam de canal. Dificilmente alguém conseguiria manter-se atento e disposto a assistir uma série, seja novela ou minissérie, por tanto tempo sem os artifícios dos ganchos que prendem a atenção.

Tão importantes quanto os intervalos comerciais são as vinhetas de abertura e o fechamento de cada bloco e capítulo. Cabem a elas dividir a série dos comerciais e avisar ao espectador que o bloco encerrou ou que ele voltou do *break*. São elas também que definem o tipo de clima, época e até mesmo o gênero e estilo a que pertence a produção, tornando-se uma espécie de condutor de leitura para o telespectador.

No caso de *Capitu*, a vinheta de abertura é composta por uma sequência de imagens que mostram recortes de antigos jornais, revistas e fotos que se mesclam à figura de cada ator participante na minissérie (*afiche*), construindo, assim um grande mosaico de cores

e tendências que antecipa ao espectador o estilo contemporâneo e multiforme presente em toda a produção.

Também é válido considerar que a tendência da TV é de se tornar cada vez mais fragmentada, seja pelo formato televisivo, seja pelo uso majoritário do controle remoto que facilita a mudança de canal pelo espectador, possibilitando a alternância de emissoras durante os intervalos.

Agora, sob a ameaça permanente do controle remoto, já não se contam mais histórias completas, esfacelam-se as distinções de gênero e formato, não mais sobra sequer a distinção ontológica entre realidade e ficção. (Machado, 1993, p.161)

Arlindo Machado ainda vai além em sua abordagem sobre a televisão.

Se para Adorno a televisão é congenitamente “má”, não importando o que ela efetivamente veicula, para McLuhan a televisão é congenitamente “boa” nas mesmas condições. Porque a imagem de televisão é granulosa, é “mosaicada”, porque a sua tela pequena e de baixa definição favorece uma mensagem incompleta e “fria”, porque as suas condições de produção pressupõem processos fragmentários abertos e, ao mesmo tempo, uma recepção intensa e participante, por razões dessa espécie, a televisão nos proporciona uma experiência profunda, que em nenhum outro meio se pode obter da mesma maneira. (2000, p.18)

Outro aspecto relevante à análise da serialidade é quanto à recepção da TV na casa dos brasileiros, que geralmente ocorre em um local sem qualquer preparo específico: o espectador encontra-se em salas muito iluminadas, com várias pessoas falando simultaneamente à apresentação do programa e onde uma pequena tela, na maioria das vezes, desvia-lhe a atenção. Na maior parte do tempo, então, o telespectador está disperso e distraído, preocupando-se com outras coisas que não sejam o programa exibido.

Nessas circunstâncias, cabe à televisão reorganizar, constantemente, seu modo de apresentação para que as produções sejam sempre atrativas aos receptores. Ela deverá criar programas que se ajustem ao modo de ver TV do espectador, e não trabalhar de forma contínua como o cinema. Caso isso ocorresse, o telespectador certamente se perderia durante o programa e não entenderia a maior parte do que foi exibido.

A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*. (Machado, 2000, p.87)

Como afirma Balogh:

Muito embora ao assistir à televisão o espectador não se encontra numa sala escura, ele está numa relação de proximidade, de familiaridade igualmente enganosa com essas imagens que se tornam hipnóticas de outro modo. (2002, p.78)

Além disso, as séries, principalmente as minisséries, adquiriram nos últimos tempos um novo formato, o DVD (*Digital Versatile Disc*), que pode ser comprado pelos telespectadores e assistido em suas casas quando quiserem, com interrupções ou não, com pausas para ver mais detalhes ou com a seleção de imagens e cenas. A minissérie *Capitu*, que após obter boa repercussão na mídia e grande audiência, ganhou seu formato em DVD, cuja propaganda no site da emissora Globo (<<http://www.globo.com>>) exibia a frase “agora você pode ter e rever na sua casa esse grande sucesso” e logo abaixo uma imagem da minissérie era ilustrada dentro de uma TV doméstica, sugerindo que o telespectador teria o privilégio da assistir a minissérie da forma que quisesse.

Arlindo Machado, ainda em sua obra *A televisão levada a sério* (2000), classifica três tipos principais de narrativas seriadas na TV.

Primeiro, há aquelas que possuem uma narrativa única que vai se desenvolvendo linearmente ao longo dos capítulos, como é o caso das novelas e minisséries. Para o crítico, esse tipo de construção se resume em um ou mais conflitos, na qual, logo no início da trama, ocorre um desequilíbrio estrutural e tudo o que acontece depois tem como objetivo restabelecer esse equilíbrio perdido, o que geralmente só acontece nos capítulos finais. Em segundo lugar, Machado coloca aquelas narrativas que em cada episódio apresentam uma história completa e autônoma, com começo, meio e fim, repetindo no episódio seguinte apenas os mesmos personagens em uma outra situação, como é o caso dos seriados norte-americanos.

Por último, existem aquelas séries em que a única coisa que se mantém é a temática, pois em cada episódio muda-se a história, os personagens, os atores e até mesmo os roteiristas e diretores. Exemplo desse tipo foi a série global *As brasileiras* (2012), que a cada episódio apresentou uma atriz diferente vivendo uma narrativa única sob o mesmo título das demais histórias mostradas.

Naturalmente, essas três modalidades de narrativas seriadas nunca ocorrem, na prática, de uma forma 'pura': elas todas se contam e se deixam assimilar umas pelas outras, em graus variados, de modo que cada programa singular, se não for estereotipado, acaba por propugnar uma estrutura nova e única. A riqueza da serialização televisual está, portanto, em fazer dos processos de fragmentação e embaralhamento da narrativa em busca de modelos de organização que sejam não apenas mais complexos, mas também menos previsíveis e mais abertos ao papel ordenador do acaso. (Machado, 2000, p.97)

Acreditamos que a minissérie *Capitu* corresponda ao primeiro tipo da classificação de Machado, uma vez que temos um apresentador de sua própria vida, Dom Casmurro, que tenta recuperar o próprio equilíbrio enquanto narra sua história. Ao longo dos cinco episódios, temos um senhor interessado em provar que a esposa lhe

foi infiel e que isso ocasionou a sua rabugice, justificando, através dessa acusação, a solidão e vida mesquinha que possui.

Enfim, as narrativas ficcionais na TV devem sujeitar-se às regras impostas pelos formatos dos programas, aos horários em que serão exibidas e ao público que elas se destinarão: todos esses aspectos reunidos determinarão as formas de narrar/mostrar dessas produções. Portanto, a codificação desses gêneros farão com que sejam ou não consagrados diante do público-alvo, dando um caráter específico a cada programa e tornando sua singularidade fator essencial para a constância, sucesso e repercussão na programação televisiva.

Os meios de comunicação de massa, especialmente a TV, devem responder a uma demanda diária colossal e não podem pautar suas criações pelas normas de artisticidade consagradas pela tradição. Aliás, cada área artística cria veios distintos: cinema “de arte” X cinema comercial, literatura culta X literatura de massa e assim por diante. (Balogh, 2002, p. 35)

No que tange às minisséries, gênero televisivo criado pela Globo em 1982, podemos classificá-las como um tipo de narrativa contínua que veio para substituir os seriados produzidos e exibidos até aquele momento no horário das 22 horas, os quais, por sua vez, haviam surgido para ocupar o lugar dos seriados norte-americanos (chamados de “enlatados”) que eram comprados pela emissora. Vale lembrar que, antes mesmo do surgimento das minisséries, o horário destinado a elas já pertencia a um público seletivo, mais instruído e exigente. Portanto, era um espaço ideal para revelar produções inovadoras que provocassem o espectador e que trabalhassem com questões críticas e polêmicas da sociedade brasileira.

Assim, nesses 30 anos de existência, as minisséries sempre estiveram presentes na grade de programação da Rede Globo e, mais recentemente, em outras emissoras, como a Record⁴ e a Bandei-

4 A emissora Record tem reservado o horário das 23 horas para a exibição de minisséries pelo menos uma vez ao ano. As produções têm em comum o resgate

rantes. Entre as características desse estilo de série está a grande recorrência a roteiros elaborados a partir de obras literárias, peças de teatro e fatos históricos, o que dá a elas certo requinte, usados como objeto comemorativo em momentos importantes, tanto para a emissora que a apresenta, como para a história e acontecimentos decisivos do Brasil. Exemplos de produções que tiveram essa utilidade foram: *Grande Sertão: Veredas* (1985), produzida para festejar o aniversário de vinte anos da Globo, *A invenção do Brasil* (2000), que comemorou os 500 anos de Descobrimento do Brasil e até mesmo, *Capitu* (2008), que serviu de homenagem ao centenário de morte do escritor Machado de Assis.

Ainda sob o ponto de vista da construção dos textos desse tipo de formato, cabe lembrar que a extensão das minisséries brasileiras, de vinte ou mais episódios, se presta admiravelmente para a transposição de romances densos, para o aprofundamento da trajetória de personagens, para uma cuidadosa abordagem do universo passional que rege a relação entre conjuntos de personagens. (Balogh, 2002, p.129)

As minisséries, na maioria das vezes, presenteiam a audiência com produções diferentes daquelas que estamos habituados a ver no contexto televisivo. Elas se apropriam de técnicas diferenciadas que intrigam o público por meio de memórias históricas e biográficas, assim como se valem do prestígio de escritores consagrados pela literatura nacional, o que já é, segundo Balogh, “*per si* um convite para ver esses programas”. (2002, p.124)

Mesmo quando as minisséries não são direcionadas a um evento festivo, elas acabam representando um momento diferente para a programação da televisão, pois, ao inovar em técnicas e linguagens e retomar a história e literatura nacionais, elas acabam levando cultura aos espectadores que não têm a oportunidade de ler ou de

de episódios e personagens bíblicos ou épicos, como as minisséries *A história de Ester* (2010), *Sansão e Dalila* (2011) e *Rei Davi* (2012).

frequentar lugares como museus, bibliotecas, teatros e, até mesmo, o cinema.

Ao contrário dos outros programas que não acrescentam muita coisa ao telespectador além do entretenimento, ela é a forma que a TV encontrou para levar cultura e erudição ao público, até por conta de seu formato, mais denso e fechado; com isso, o diretor e toda sua equipe conseguem criar um produto mais refinado e mais bem acabado que as telenovelas.

A minissérie, ao contrário da novela,⁵ somente vai a público quando está pronta, ou quando sua filmagem está quase completa. Sua realização está menos sujeita às reações do espectador, tornando-se o objeto sonhado dos produtores televisivos, pois, por ela possuir uma estrutura mais elaborada, permite imprimir o estilo do diretor, que poderá expor suas leituras e trabalhar poeticamente a linguagem. Segundo Balogh:

Trata-se do formato considerado como o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático. Os roteiristas o reputam como sendo o 'ponto alto' da produção ficcional brasileira. (2002, p.96)

A estudiosa ainda afirma que:

[...] o fechamento estrutural da minissérie a liberta das frequentes invasões ao texto ficcional próprias da novela, tais como o merchandising político e social e o comercial propriamente dito. A minissérie só é fragmentada para os inevitáveis intervalos comerciais. As ocorrências do formato costumam ser bastante diferenciadas entre si, fugindo das reiterações esquemáticas tanto em nível narrativo

5 A novela nunca está pronta ou acabada, ela é constantemente reelaborada durante sua exibição, em decorrência da aceitação ou não do público. Assim, um personagem da trama pode começar a novela em um papel coadjuvante e depois se tornar um dos principais em decorrência da sua popularidade entre os espectadores.

quanto em nível figurativo, caracterizadoras principalmente das séries e dos seriados. (Balogh, 2002, p. 129-130)

As minisséries, como estão bem menos preocupadas com os índices de audiência do que as outras produções, como as telenovelas que se veem escravas do Ibope e sujeitas a serem interrompidas diante do fracasso, possuem um horário reservado para a exibição, geralmente após as 22 horas. A partir disso, a preocupação das minisséries passa a ser a elaboração de um programa que corresponda às expectativas de seu espectador, surpreendendo-o e trazendo prestígio à emissora.

Tendo em vista os aspectos mencionados, as minisséries tornaram-se produções diferenciadas no âmbito televisivo. Para Mungiolli, a temática, estética e até mesmo o orçamento de produção ultrapassaram os limites conhecidos pela televisão. A estudiosa ainda comenta:

De maneira geral, pode-se dizer que os bons resultados colhidos por essas produções deve-se, em grande parte, a uma proposta que busca aliar a qualidade de temas e obras de reconhecido valor social e estético ao trabalho de autores experientes cujos roteiros produzidos em grande cumplicidade com diretores talentosos e elencos exaustivamente preparados com vistas a essas produções têm conseguido desenvolver obras de elevada qualidade. (2009, p.11)

Gênero mais refinado e com uma estrutura mais conexa que as demais produções ficcionais exibidas pela televisão, as minisséries servem como experimento para testar novas linguagens e inovar técnicas de montagem que procurem superar o até então feito pelas outras obras de ficção da TV.

É o que vem fazendo o diretor Luiz Fernando Carvalho na criação das suas últimas microsséries, cujos roteiros, extraídos de obras literárias nacionais, ganharam um tratamento inovador e surpreendente. Exemplos são *Hoje é dia de Maria* (2005), *A Pedra do*

Reino (2007), *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010) e a obra que estamos analisando, *Capitu* (2008).

Por fim, podemos afirmar que as minisséries caracterizam-se pela função poética que utilizam, o que as diferenciam das outras narrativas ficcionais, como novelas e séries, que possuem um formato mais próximo à produção de massa própria do veículo televisivo.

Machado de Assis e a televisão

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) foi reconhecido como poeta, romancista, dramaturgo, contista, jornalista e teatrólogo brasileiro, considerado o maior nome da literatura brasileira, tanto entre os leitores como pelos literatos. Sua extensa produção literária é constituída por nove romances, nove peças teatrais, duzentos contos, cinco coletâneas de poemas e sonetos e mais de seiscentas crônicas.

Partindo dessa imensa produção bibliográfica, foram inúmeras as adaptações de romances e contos escritos por Machado levados para o cinema, televisão, teatro e até mesmo para a música. Certamente, muitos tradutores acabaram se rendendo à sedução de sua linguagem dialógica e procuraram levá-la para outros suportes, a fim de que todos pudessem ter acesso ao que até então era privilégio de poucos. Prova disso é a grande ocorrência das obras de Machado de Assis entre as adaptações existentes, que ocupam lugar no topo da pirâmide, ao lado de Jorge Amado e Érico Veríssimo.

Tão comum é esse trânsito de histórias machadianas que, só para o cinema, segundo a Academia Brasileira de Letras (ABL), foram adaptadas pelo menos vinte narrativas nos últimos 70 anos. Elas tiveram início com o curta-metragem *A Agulha e a Linha* (1937), baseado em conto homônimo e produzido pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, dando início a uma sequência de releituras de tantos outros contos e romances, tais como *Um apólogo* (1939), de Humberto Mauro; *Esse Rio que eu amo* (1961), de Carlos Hugo

Christensen; *O Rio de Machado de Assis* (1965), de Nelson Pereira dos Santos; *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni; *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Cony Campos; *Azyllo muito louco* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; *A Causa secreta* (1972), de José Américo Ribeiro; *A Cartomante* (1974), de Marco Farias; *Um homem célebre* (1974), de Miguel Faria Júnior; *Confissões de uma Viúva Moça* (1975), de Adnor Pitanga; *Que estranha forma de amar* (1978), de Geraldo Vietri; *Missa do Galo* (1982), de Nelson Pereira dos Santos; *A Cartomante* (1984), de Alexander Vancellote; *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane; *Quincas Borba* (1987), de Roberto Santos; *Alma Curiosa de Perfeição – Machado de Assis* (1999), de Maria Maia; *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel; *Dom* (2003), de Moacyr Goés e *A Cartomante* (2004), de Wagner de Assis e Pablo Uranga.

Se Machado não teve o devido destaque no teatro de sua época, devemos lembrar que muitos dramaturgos também levaram a produção literária machadiana aos palcos contemporâneos para mostrá-la ao público através de diálogos, gestos e expressões faciais, muitas vezes acaloradas, exibindo um Machado vivaz e, ao mesmo tempo, próximo das folhas já amareladas de seus romances. Exemplos dessas encenações são *Um gato ilustre dos Cubas* (1973), de Hércio Pereira da Silva; *Machado de Assis em cena – um sarau carioca* (1989), de Luís Lima; *Capitu* (1999), de Marcus Vinicius Faustuni; *Madame* (2000), de Ricardo Paes; *Viver* (2001), de Moacir Chaves; *Criador e criatura – o encontro de Machado e Capitu* (2002), de Bibi Ferreira; *O Baú do seu Machado* (2003), de Silvia Eleutério; *O Alienista* (2003), de Paulo Rabello; *Céu e Lona* (2004), de Sérgio de Carvalho; *Memória* (2006), de Moacir Chaves; *Machado 3x4* (2008), de Guti Fraga e *O duplo – um outro Machado de Assis* (2008), de Patsy Cecato.

O autor também se perpetuou através das artes líricas, em forma de música, com canções feitas a partir de sua poesia, balé, poesias gravadas em discos com contos, crônicas, e até mesmo em óperas baseadas em seus romances, como *Dom Casmurro* (1992), do libreto de Orlando Codá.

O sucesso advindo dos clássicos de Machado sempre foi notável, tanto que não nos admira a reedição de alguns de seus romances em formato de quadrinhos, os quais foram publicados com a intenção de alcançar o público jovem e infantil. Exemplo desse tipo de trabalho é a adaptação da obra de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), realizada pela coleção "Grandes Clássicos em Graphic Novel", da editora Desidrata, em 2010. Os desenhos foram feitos por João Batista Melado e o roteirista foi Wellington Srbek.

Entretanto, foi através do rádio, e, principalmente, das radionovelas e radiocontos, que o escritor adquiriu um caráter mais popular diante dos brasileiros. A tradução do drama *Suplício de uma Mulher* (1865), de Emile de Girardin e Alexandre Dumas Filho, feita por Machado de Assis e apresentada pela Rádio Clube do Brasil em 21 de junho de 1939, serviu como abertura para uma série de adaptações populares das obras machadianas, as quais, a partir desse momento, adentraram o rádio ou a TV brasileiras.

É neste último veículo que as principais obras de Machado de Assis têm ganhado espaço de releituras e no qual, muitas vezes, são recriadas de forma inusitada por seus tradutores nas diferentes emissoras nacionais. Encontramos, facilmente, nos últimos cinquenta anos, uma grande variedade de adaptações de romances e contos machadianos para novelas, minisséries, séries e especiais; sem contar aquelas produções em que o espectador pode notar diálogos com suas obras através de alusões e referências a questões, sentimentos e dificuldades universais primeiramente levantadas por seus textos.

A primeira adaptação machadiana para a televisão de que se tem registro foi a telenovela *Helena* (1952), escrita por Manoel Carlos e dirigida por Ruggero Jacobi. A produção foi ao ar no dia 14 de março como atração inaugural da extinta TV Paulista, que não realizou grandes modificações do texto original (*Helena*, 1876),⁶

6 *Helena* (1876) é o romance de Machado mais adaptado para a televisão, isso porque sua estrutura folhetinesca é totalmente ajustável à TV e, portanto, já possui os pontos de clímax e ganchos que devem existir nesse último suporte.

isto é, mantiveram-se os personagens e a trama elaborada por Machado, tratando-se do drama ocasionado pela morte do Conselheiro Vale, homem rico da sociedade do século XIX, por meio do qual surge um testamento surpresa que revela Helena como sua filha. A partir disso, a moça passa a viver com Úrsula, irmã do falecido, com Estácio, seu meio-irmão, e a conviver com Dr. Camargo, médico da família, e com Eugênia, filha do Dr. Camargo e noiva de Estácio. Helena, por seu carisma, conquista toda a família, inclusive o amor de Estácio e o de seu amigo Mendonça. O conflito principal, porém, surge quando padre Melchior passa a desconfiar dos encontros entre Helena e Salvador, verdadeiro pai da moça. Ao final, tudo é esclarecido e o conselheiro Dr. Camargo se incumbe de sua educação. Entretanto, todos esses desentendimentos acabam fragilizando a saúde de Helena, que morre em decorrência de uma enfermidade.

No elenco estavam atores de sucesso como Jane Batista, Paulo Goulart, Vera Nunes e Hélio Souto, que interpretavam a trama em uma ambientação típica do ano de 1952, com figurino atual da época e comportamento típico do momento. Também podemos ressaltar a precariedade da produção e a ausência de recursos tecnológicos, não disponíveis para as produções da época: os atores encenavam, por diversas vezes, em frente a um painel pintado à mão, com árvores e passarinhos que simulavam, dentro do estúdio de filmagem, a paisagem natural em que os personagens deveriam estar.

Também há registros de que a TV Paulista tenha adaptado o romance *Iaiá Garcia* (1878) no ano de 1953, uma apresentação que ia ao ar duas vezes por semana, no horário das 21h15min. Em 1960, a emissora teria feito uma nova versão do romance *Helena*, com adaptação de Walter Avancini e direção de Regina Macedo. Importante lembrar que, antes disso, *Helena* tinha recebido uma outra versão televisiva, em 1959, quando a TV Rio apresentava, às terças e sextas-feiras, a telenovela de mesmo nome com produção e direção por Antonio Bulhões.

A extinta TV Tupi também adaptou Machado para a televisão; entre as produções da emissora encontramos a adaptação do romance *A Mão e a Luva* (1874) para uma telenovela homônima de 1960. Além disso, a trama do conto “O alienista” (1882) deu origem à telenovela *Vila do Arco*, exibida em 100 capítulos, no período de 11 de agosto a 24 de dezembro de 1975. O roteiro, elaborado por Sérgio Jockman, recontou as loucuras do médico Simão Bacamarte, que chega à Vila do Arco, em fins do século XIX, e resolve fundar um hospício com a ajuda dos milionários locais. Ao final, a vila toda acaba internada lá.

A novela, dirigida por Luiz Gallon, manteve a essência do conto em que foi baseada, transportando todos os personagens presentes no texto para o suporte audiovisual; entretanto, ao contrário do conto, que apenas menciona alguns personagens, Sérgio Jockman deu-lhes nova vida, criando intrigas secundárias, como a briga entre o barbeiro Porfírio Canjica (Elias Gleizer) e João Pina (Sebastião Campos), que acabam a novela próximos pelo casamento de seus filhos, Romeu (Kiko Junqueira) e Julieta (Maria Eugênia).

Observações como essas permitem notar o sentido cômico que foi dado à história do alienista e a modificação do desenrolar da narrativa, que, provavelmente, foi adequada ao gosto do espectador da época. Devemos ainda lembrar que a trama teve seu final antecipado, pois a emissora decidiu acabar com a exibição de telenovelas naquele horário, o das 20h30min.

Na rede Manchete (extinta em 1999), Machado de Assis foi lembrado através da adaptação do romance *Helena* (1876) para a novela homônima de 1987. Escrita por Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Moraes e dirigida por Luiz Fernando Carvalho e Denise Saraceni, o melodrama televisivo releu o trágico romance machadiano como uma grande comédia, repleta de participações especiais, idas e voltas, misturas de estilos e diálogos intertextuais.

Mário Prata aproveitou-se de outros contos de Machado para criar a trama, como “O Alienista” (1882), relido através do personagem Dr. Tales (Cláudio Mamberti), que mantinha em sua casa “o porão dos loucos”, local em que vivia encarcerada “a louca do

arraial”, Madalena (Mônica Torres), e, como no texto original, vários personagens acabaram ficando presos lá.

Ao contrário do romance, Helena (Luciana Braga) e Estácio (Thales Pan Chacon) possuíam um relacionamento repleto de sensualidade; mesmo quando ainda acreditavam ser irmãos, a atmosfera sedutora era intensa entre o casal. Quanto à Eugênia, que no romance torna-se noiva de Estácio, na novela ela viaja para os EUA e volta depois de um mês, travestida de um estilo *country* e acompanhada de um vaqueiro americano para enciumar o ex-noivo.

Enfim, a novela brinca com diferentes estilos, inverte a ordem temporal e até mesmo inclui figuras históricas em seu enredo, como a Marquesa de Santos e Dom Pedro II, que brigam por uma pensão que a marquesa exige por ter sido amante do pai do rapaz.

Na TV Cultura, Machado foi relido através da novela *Iaiá Garcia* (1982), baseada em romance homônimo e escrita por Rubens Ewald Filho através da série *Tele-Romance*. A trama repetiu a história de desencontros entre Luís Garcia, sua filha Iaiá, Jorge e Estela e, como incentivo, a emissora promoveu um concurso literário que propunha aos estudantes da época fazerem comparações entre o texto de Machado de Assis e a telenovela.

Na mesma emissora foi produzida a série *Unidos do Livramento*, exibida em quatro episódios aos domingos, às 22 horas, de 07 de junho a 26 de julho de 2009. A produção, dirigida por Maucir Campanholi, fez parte do projeto *Direções, por um novo rumo na teledramaturgia* e reuniu quatro contos de Machado: “O caso da Vara” (1891); “Uns braços” (1885); “A Missa do Galo” (1893) e “A Cartomante” (1884), além de fragmentos de outros contos que foram introduzidos a esses principais, construindo um mosaico de textos machadianos.

As narrativas foram ligadas através de um personagem em comum, Damião⁷ (André Fusko), um ex-seminarista que abandona o seminário para poder usufruir dos prazeres da vida. O rapaz então se envolve com Sinhá Rita (Sandra Corveloni), Leontina (Bárba-

7 Nos contos de Machado de Assis, Damião apenas faz parte de “O caso da vara”.

ra Paz), Severina (Lorena Nobel), Conceição (Amanda Acosta) e outras personagens, revelando-se um grande conquistador; mas nem tudo corre como o esperado, já que ele sempre está envolvido em alguma confusão, ou há algum homem por trás da mulher conquistada, como o patrão Borges, que percebe suas intenções com a esposa Severina.

A atmosfera é cômica e a mistura de tendências é forte, uma vez que as histórias do ex-religioso se passam em casarões antigos do século XIX e, ao fundo, ouve-se o toque de samba produzido por uma cuíca. Além disso, Damião sempre contracenava com sambistas e porta-bandeiras típicas do carnaval do Rio de Janeiro contemporâneo, formando uma grande mistura em que se fundem a apresentação do episódio com a passagem de uma escola de samba pela avenida.

Como podemos notar, essa adaptação é a que mais se aproxima do estilo usado por Luiz Fernando Carvalho em *Capitu*. Ao usar a mistura de tendências, Campanholi também deixa claro ao telespectador que sua obra é construção e, portanto, ficção. Parece importante percebermos, nesse ponto, algumas características em comum entre as duas produções, já que ambas são minisséries recentes (exibidas após às 22 horas para um público diferenciado), o que evidencia o desejo de inovação dessa nova geração de diretores brasileiros, que mesclam histórias do passado a um estilo completamente inovador.

No que tange à Rede Record, podemos perceber que seu interesse por adaptações machadianas ocorreu mais recentemente. A emissora, a partir de 2008, se dispôs a realizar o projeto anual *Especial Record de Literatura* e, através dele, mostrar alguns escritores nacionais ao público. A primeira montagem foi a adaptação do conto “Os Óculos de Pedro Antão” (1874), exibida em 29 de dezembro de 2008, que tinha como propósito homenagear os 100 anos de morte do escritor Machado de Assis.

A produção, dirigida por Adolfo Rosenthal, tratou da releitura da visita de dois amigos, Pedro (Michel Bercovitch) e Mendonça (Bruno Mello), à casa do falecido Antão, tio de Mendonça. A partir

do momento em que eles entram na casa e na vida do morto, uma atmosfera de suspense e mistério toma conta da história. Como num filme policial, Pedro passa a dar significados aos objetos presentes na casa, pois acredita que eles revelem tudo sobre o temperamento de Antão e também o motivo de sua morte. A narração elaborada pelo “detetive” é mesclada de aspectos fantásticos, investigativos e uma boa dose de humor. Enfim, o especial de 40 minutos mostra outra face machadiana, revela um autor de *thriller*, mistério e suspense.

Dando continuidade ao projeto, a emissora produziu a adaptação do conto “Uns Braços” (1885), em 28 de dezembro de 2009. Também escrito e dirigido por Adolfo Rosenthal, o telefilme se manteve muito fiel ao texto, assim como preservou o narrador da história nos moldes machadianos e reaproveitou os diálogos existentes na obra primeira. Assim, a subjetividade sugerida no conto permanece no suporte audiovisual e a linguagem poética usada pelos personagens remete o espectador aos antigos romances, dando-nos a sensação de estarmos ouvindo um *audiolivro*.

Entretanto, foi na Rede Globo que as adaptações machadianas tiveram seu maior sucesso, a começar com mais uma adaptação do clássico *Helena*. Gilberto Braga e Herval Rossano levaram ao ar, no dia 05 de maio de 1975, a telenovela homônima que estabilizou o horário das 18 horas na emissora, passando a exibir, durante um período, apenas adaptações de clássicos da literatura nacional.

Ainda em preto e branco e com apenas 20 capítulos, a novela contou com a participação de atores consagrados, como Lúcia Alves, Osmar Prado, Ida Gomes, Rogério Fróes, Ruth de Sousa, Ângela Valério e José Augusto Branco. É importante lembrar que o melodrama estreou com os seus 20 capítulos já prontos, as gravações foram concluídas em apenas 12 dias, nas quais foram usadas cenas de estúdio e externas, estas gravadas na Fazenda Palmares, em Santa Cruz, zona oeste do Rio de Janeiro.

Outra adaptação machadiana bastante conhecida é a do conto “A Cartomante” (1884), no telefilme homônimo dirigido por Regina Duarte, em 1974, dentro do projeto *Caso Especial*, que mostrou uma versão contemporânea do drama vivido por Rita (Renata

Sorah), Camilo (José Wilker) e Villela (Herval Rossano). Na trama, os personagens fumavam, usavam calças boca-de-sino e andavam em grandes automóveis pelas ruas do Rio de Janeiro, elementos típicos da década. Com isso, fica evidente a perpetuação da obra de Machado, que cria histórias atemporais, com questões e problemas que pertencem à essência humana e que, portanto, como obras clássicas, podem ser revistas em qualquer lugar e época.

O romance *Iaiá Garcia* (1878) foi adaptado, na Rede Globo, para o formato de microssérie, em 1990, com direção de Ruy Matos, sendo exibida entre 05 e 09 de fevereiro de 1990. A produção, que recebeu o mesmo nome do romance, fazia parte do projeto *Teletema*. Entretanto, ao contrário da proposta inicial do programa, que era dar espaço para iniciantes, a adaptação de *Iaiá Garcia* recebeu um tratamento diferente, com diretor, roteirista e elenco de profissionais experientes. Tratava-se de uma releitura que mantinha os aspectos presentes na obra machadiana, porém, sem deixar de usar a criatividade e originalidade para realizar os arranjos necessários. Ambientada em um cenário de época, os atores falavam numa linguagem atual e tentavam transpor a essência dos personagens do romance para a tela.

“O Alienista” (1882), por sua vez, recebeu mais uma adaptação, em 1993, no projeto *Caso Especial*. O programa, dirigido por Guel Arraes, mantinha o nome do conto machadiano, mas o apresentava de forma bastante inovadora: a história, que se passava na cidade de Itaguaí, por volta dos anos 1880, usava uma linguagem bastante atual, repleta de gírias e jargões usados pelos falantes da época. A estrutura do programa também mostrava uma forma diferente de apresentar, pois, ao mesmo tempo que mostrava a história de Simão Bacamarte, eram inseridos documentários sobre história, psicologia, filosofia e até mesmo futebol. Além disso, quando a narrativa audiovisual levantava alguma questão importante, a cena era interrompida e a figura do jornalista Marcelo Tas entrava para fazer perguntas sobre o assunto aos transeuntes das ruas das grandes cidades brasileiras contemporâneas. Enfim, o episódio criou uma mistura de tendências e, através delas, foram geradas discussões sobre loucura x razão, realidade x ficção, drama x comédia, ciência

x religião, fazendo com que o espectador repensasse tais conceitos de forma bem humorada.

O conto “Trio em lá menor” (1896) também recebeu uma releitura inusitada em um dos episódios do programa *Você decide*. A história foi adaptada em 1999 por Luciano Sabino e teve uma recontextualização para a época contemporânea. A pergunta levantada era: “Com quem Maria Regina deve ficar?”. Entre o elenco estavam os atores Letícia Sabatella, Leonardo Brício, Marco Ricca, Laura Cardoso e Bel Kutner.

Outra adaptação foi a da peça *Quase um Ministro* (1864) para um dos episódios da série *Brava Gente*, recebendo o nome de *Aventuras de um Barnabé* (2001). A comédia de 30 minutos foi ambientada no Congresso Nacional, em Brasília, onde um assessor técnico (Bruno Garcia) narra em *flashback* a história que ele mesmo inventou sobre a falsa cotação de um dos diretores administrativos (Dr. Martins) para o cargo de ministro. A partir do momento em que a mentira é inventada, aparecem vários oportunistas, e o narrador consegue ver melhor a intenção e o caráter de cada pessoa dentro do congresso. Por fim, Dr. Martins não se torna ministro, e o inventor da mentira acaba transferido para uma cidadezinha no nordeste.

A última produção da Rede Globo que teve como inspiração uma obra machadiana foi a minissérie *Capitu* (2008), baseada no romance *Dom Casmurro* (1899), nosso objeto de pesquisa, portanto, que será discutido detalhadamente no Capítulo 3.

Enfim, através desse breve percurso que recolhemos em dissertações, jornais antigos, teses, almanaques da TV e em sites das emissoras, pudemos ver como ocorreram as adaptações realizadas para a TV de obras do escritor Machado de Assis. Tivemos a oportunidade de perceber o avanço tecnológico na montagem de cenários, nos recursos de filmagem e, principalmente, uma criatividade mais livre de escritores e diretores. Se no início das adaptações o que acontecia era apenas uma reprodução visual dos romances e contos machadianos, nos últimos tempos os autores de televisão têm reinventado o escritor, mostrando-o sob novas lentes. Os profissionais mais do que isso, fizeram surgir uma arte inovadora, apresentada sob a conjuntura pós-moderna.

2

DOM CASMURRO

Ficção e metaficção na literatura

Até o início do século XX, os textos literários eram escritos, em geral, sob o conceito de *mimesis* estabelecido por Aristóteles, em que escritores ocultavam-se para produzir histórias, geralmente contadas por um narrador-observador que mostrava personagens comuns ao universo empírico. O relato era tão verossímil que muitas vezes essa ilusão se mostrava mais verdadeira e justificável que a realidade.

Nesses textos ficcionais, criados a partir da imaginação do autor, a irre realidade é mostrada como verdade, e o leitor se depara com um ilusionismo que, segundo Robert Stam, “tem a pretensão de não ser arte. Representa seus personagens como pessoas reais, suas sequências e imagens como tempo real e suas representações como fatos substanciados” (1981, p. 29).

Assim, de forma completamente planejada e buscando nas experiências e sentimentos humanos inspiração para construir um universo que reproduza integralmente as aparências do mundo, esse tipo de construção ficcional se propõe a representar a verdade e o cotidiano das pessoas. Essa ficção apresenta o dia a dia humano

organizado em parágrafos e capítulos sob o domínio de um narrador, sendo o leitor aproximado do universo ficcional até estar totalmente imerso nas fantasias dos personagens. Nesse processo de “captura” pela leitura, o pensamento humano entra em fuga, alimentando-se de aventuras irreais.

Essa ilusão se concretiza por meio da coerência e verossimilhança apresentada pelo discurso narrativo que mostra uma reprodução da realidade, seja através da harmonia estilística, seja por meio de fatos muito bem organizados pela diegese. Trata-se de um sistema que chama a atenção para seus elementos de convicção, para a sua linguagem representacional.

Com o pós-modernismo, parte dessa narrativa mimética, já estabelecida pelo cânone literário, se desestabiliza. A cultura contemporânea questiona e revê valores e verdades consolidadas pelo passado, fazendo surgir discussões acerca de conceitos opostos como sentimento/razão; corpo/alma; religião/ciência; real/virtual; história/ficção; mito/verdade; e, consequentemente realidade/ficção.

O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica. (Hutcheon, 1991, p.15)

Diante desses preceitos, a autorreflexividade tornou-se um procedimento recorrente da ficção pós-moderna. A literatura passou a se sentir dupla e a se preocupar, principalmente, com questionamentos acerca da referencialidade para descobrir o que efetivamente é. Trata-se de uma dicotomia entre essa literatura representativa (“*mimesis* do produto”) e uma outra (“*mimesis* da produção”), que resolve indagar sobre si mesma e questionar seus processos constitutivos. Ela mostra para o leitor que aquele universo literário é apenas um artifício e que ele deve, portanto, estar atento as suas ficcionalidades e armadilhas. Como afirma Barthes, a literatura passou a

ser, ao mesmo tempo, “objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (2007, p.28).

Muitas nomenclaturas surgiram com a intenção de classificar esse tipo de texto: autoconsciente; introspectivo; introvertido; narcisista; autorrepresentativo; neobarroco; ficção pós-modernista; ir-realismo e romance de autogeração. Mas, de todas essas tentativas, a que melhor caracterizou o texto que revela no próprio texto seus procedimentos construtivos enquanto linguagem, forma, estilo e autoria, foi de metaficção (no original, *metafiction*), cunhado por William H. Gass, em 1970.

É importante notar que apenas o termo usado para se referir a esse tipo de texto é recente, já que podemos encontrar, desde o início da história da literatura, obras e escritores com características autorreflexivas,¹ ou produções que foram importantes para a consolidação da metaficção no século XX. Entre elas está *Dom Quixote* (1610), de Miguel de Cervantes, considerado o primeiro romance metaficcional, *Hamlet* (c.1660), de Shakespeare; *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austin; *Jacques l' fataliste et son maître* (1796), de Denis Diderot, e *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760), de Laurence Sterne.²

A estudiosa Linda Hutcheon também considera os escritores James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, Luigi Pirandello, Italo Svevo e André Gide essenciais para o desenvolvimento dos textos metaficcionais pós-modernos, afirmando que o realismo subjetivo desses escritores causou importantes alterações na tradição romanesca, o que foi decisivo para a consolidação dos textos metaficcionais atuais.

1 A autorreflexividade não é uma característica exclusiva da narrativa pós-moderna, ela está presente em diferentes textos de outras épocas, o que ocorre apenas é uma mudança de forma representativa de acordo com gênero textual e tempo em que ela se encontra.

2 *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760), de Laurence Sterne, é considerado um dos romances que mais inspirou Machado de Assis a escrever *Dom Casmurro* (1899); segue ainda na lista de romances que deram inspiração a Machado as peças shakespearianas *Otelo* (1603), *Hamlet* (1601) e *Macbeth* (1607).

No Brasil, podemos encontrar narrativas autorreferentes, inicialmente, em textos de Machado de Assis, como *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899). Importante lembrar que o autor usa, nesses romances, sua imaginação para brincar com o conceito de *mimesis* através de jogos paródicos, mistura de gêneros e forte ironia. Posteriormente, seguimos encontrando narrativas autoconscientes também em romances como *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos e, por fim, em outras produções mais recentes de Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Rubem Fonseca.

No campo da crítica literária, a canadense Linda Hutcheon define a metaficção³ como “ficção sobre ficção, ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (1984, p.12). Assim, ela compreende por metaficção não apenas as intervenções textuais sobre a narrativa e a literatura como gênero, mas também a reflexão acerca da linguagem e construção ficcional.

Já entre nós, Gustavo Bernardo define o conceito como uma ficção que mostra, de diferentes formas, seu status de ficção e, portanto, quebra o acordo de ilusão entre o autor e o leitor. De acordo com o estudioso, a metaficção é “uma ficção que não esconde que o é, obrigando o leitor a manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato verdadeiro – obrigando o leitor, portanto, a manter-se em suspenso, ou seja, em estado permanente de dúvida e incerteza” (2010, p.10). Ou, como ainda afirma Robert Stam, o anti-ilusionismo seria a “[...] representação transparente da autorrepresentação reflexiva” (1981, p.20).

Na mesma linha de pensamento, Patricia Waugh define a metaficção como uma escrita da ficção autoconsciente, que chama a atenção do leitor para seu status ficcional para poder discutir a relação entre realidade e ficção. Segundo a pesquisadora, a metaficção é

3 Linda Hutcheon usa o termo “narrativa narcisista” para se referir às narrativas metafictionais. Para a estudiosa, esse tipo de texto reflete o Mito de Narciso, caracterizando-se como introspectivo e autoconsciente.

[...] um termo referente à escrita ficcional que é auto consciente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato, ela tem o propósito de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional. (1984, p.02, tradução nossa)

A estudiosa ainda afirma que o texto metaficcional não abandona o “mundo real” para viver os prazeres narcisistas da imaginação. O que ele faz é reexaminar as convenções do realismo para descobrir – através da sua própria autorreflexão – uma forma de ficção que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. A metaficção mostra, então, como a ficção literária cria seus mundos imaginários e ajuda-nos a compreender como a realidade em que vivemos dia a dia é similarmente construída e “escrita” pelo texto literário (1984, p.53, tradução nossa).

Outro pesquisador que se dedica à metaficção é Mark Currie. Para ele, o conceito seria uma nova tendência de autocritica que possui uma escrita situada na fronteira entre a crítica e a ficção, fazendo desse limiar seu sujeito. “O romance autoconsciente tem, assim, o poder de explorar não apenas as condições de sua própria produção, mas as implicações da explanação narrativa e da reconstrução histórica em geral” (1995, p.14).

Enfim, como se pode notar, as diferenças entre uma definição e outra são bastante sutis. Grande parte dos críticos literários acredita que a metaficção não é um gênero literário, muito menos uma característica comum às ficções pós-modernas. Para eles, a metaficção é um tipo de autorreflexibilidade utilizada pelo autor a fim de revelar como se deu a elaboração da narrativa. Portanto, seu conceito pode ser empregado em obras de todos os tempos.

Segundo Metz, esses textos são construídos sobre a destruição de seus próprios códigos. Os processos anti-ilusionistas incitam o receptor a descobrir o segredo de produção da obra e arte, trans-

formando leitores e espectadores em coautores. O anti-ilusionismo não despreza a arte em si para desmistificá-la, mas para renovar seus aspectos críticos. A maioria dos escritores, cineastas ou dramaturgos pós-modernistas tentam desmistificar a arte, deixando às claras seu meio de produção, a composição de seus códigos e do trabalho que até então se escondia por trás da obra. Enfim, essas produções nos encantam e depois nos remetem novamente à realidade. “Na arte autorreflexiva, a mão do artista é, antes de mais nada, visível” (Stam, 1981, p.55).

Um dos mecanismos privilegiados de formulação ficcional de enigmas reside no fenômeno estético da metaficção, que por definição se dobra e se redobra de fora para dentro. É justamente a metaficção, ou seja, o além da ficção, que desejo investigar e explorar. (Bernardo, 2010, p.13)

Os anti-ilusionistas ou artistas metaficcionais percorrem de tal forma o cruzamento de gêneros textuais que o resultado final do trabalho nasce da articulação criativa produzida pela interação dos próprios gêneros. Essas articulações nos obrigam a pensar sobre a natureza do gênero em si, e, como afirma o estudioso Robert Stam, “nos tornam conscientes dos meios pelos quais a 'realidade' é mediada através da arte” (1981, p.56).

É importante percebermos que não se trata de uma rejeição da realidade, muito menos da ficção. O texto metaficcional apenas pretende denunciar os recursos utilizados na construção de histórias tão verossímeis que parecem reais. Esse processo de espelhamento ocorre numa perspectiva dupla que pode, na maioria das vezes, apresentar de um lado a literatura posta como tema da narrativa que volta a si própria a fim de se mostrar como uma instituição fictícia e, de outro, é revelada uma face crítica dessa literatura ou narrativa, que busca em si mesma seu entendimento, seja através do que ela é ou como é representada, seja por meio do que ela gostaria de ser. “A reflexão teórica sobre a literatura se amplia, nesse caso, para

uma reflexão filosófica sobre o mundo e a nossa existência nele” (Bernardo, 2010).

Assim, essa crítica implícita no texto literário passou a dialogar com a crítica literária escrita nos manuais, com a diferença de que a primeira se dá no interior do seu próprio objeto de crítica, tornando-se primeiramente expressiva e apresentada sob uma conotação ficcional que precisa ser desvendada pelo leitor-crítico.

Esse autoquestionamento que o texto realiza sobre si mesmo, indagando sobre sua forma, seu status ficcional, sua linguagem e processo de construção, acaba permitindo que surja uma forma híbrida de ficção e crítica, que para a pesquisadora Zênia de Faria seria:

[...] causa ou consequência da utilização de diferentes estratégias narrativas definidoras da modernidade e/ou da pós-modernidade. Seria, enfim, uma espécie de motor gerador de renovação da narrativa romanesca. (2008, p.1)

Ainda, segundo Gustavo Bernardo (2010), o anti-ilusionismo mostra que podemos conhecer a realidade através da ficção, o texto diz possuir esse conhecimento e esse domínio, fazendo-nos acreditar que ele realmente pode nos explicar esses conceitos fronteiriços numa espécie de metáfora do seu próprio conhecimento.

Através da desconstrução dos protótipos literários, as narrativas autorreflexivas acabam refletindo a atmosfera de tensão que vive a contemporaneidade. Através das histórias metaficcionais, o mundo da ficção é destruído para, em seguida, ser erguido de uma nova forma, em que se sobrepõem aspectos das antigas literaturas ao que é feito pelos autores atuais, com a intenção de criar um novo sentido para o fazer literário. Além disso, os textos unem o ambiente ficcional a elementos do universo empírico (autor, livro, publicação, leitor), fazendo surgir novos e surpreendentes processos enunciativos.

Enfim, as reflexões sobre o conceito de metaficção na construção poética e estilística das literaturas modernas e pós-modernas têm sido muitas, o que nos permite pensar quais seriam os elemen-

tos necessários para que um texto fosse considerado metaficcional, ou melhor, como seria possível reconhecer um texto que se valha da metaficção em seu processo construtivo.

Entre as recorrências autorreflexivas estão, primeiro, aquelas que mostram uma pessoa escrevendo um romance; ou textos em o narrador faz comentários sobre sua própria função de contador da história; ou romances que apresentam um narrador que conversa com o leitor, iludindo ou ironizando suas percepções quanto ao andamento da história.

Devemos lembrar que todas elas estão presentes na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, pois o narrador Bento Santiago mostra-se consciente da função de narrador e criador da história durante toda a sua narração, utilizando o procedimento para direcionar a leitura dos leitores e pedir que eles preencham suas lacunas.

Gustavo Bernardo, em sua coluna na *Revista Eletrônica do Vestibular da Uerj*, também aponta que a metaficção ocorre em alguns casos: naquele em que uma pessoa está lendo um conto ou romance e, de repente, vê-se dentro desse texto; nos romances não lineares que possam ser lidos de outras formas que não apenas do início ao final; nos textos que apresentem notas de rodapé que continuam a história enquanto a comentam; nos romances em que o autor é personagem do seu próprio romance, como nos casos das autobiografias; nas narrativas que possuem personagens preocupadas com a circunstância de se encontrarem em meio a uma história de ficção; nos textos de ficção que saem de dentro de outros textos de ficção; nas histórias que incorporam aspectos e referências de teoria ou crítica da literatura; nas obras que criam biografias de escritores imaginários; nos, enredos que sugerem aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto aquele do enredo apresentado (2010).

Também podemos encontrar vestígios metaficcionais nos paratextos (Genette, 2009), naqueles pequenos textos que introduzem ou finalizam o texto literário: apêndices, introduções, prefácios, dedicatórias e agradecimentos, nos quais o autor pode questionar

a linguagem ou seu próprio romance e até mesmo deixar de assinar esses tipos textuais para encarregar o narrador dessa tarefa.

Essas características metaficcionais podem surgir em contos, romances, poemas e novelas, sozinhas ou em conjunto, sempre prevalecendo entre elas o comum propósito de questionar os limites entre a realidade e a ficção.

De acordo com Linda Hutcheon (1984), esses tipos de representação metaficcional podem aparecer no texto literário em duas modalidades: explícita ou implícita. A primeira seriam aquelas formas de expressão em que a autoconsciência e a autorreflexividade estariam explicitamente mostradas na narrativa, seja em condição alegórica ou temática. E a segunda seria a autorreflexividade de forma velada, internalizada no processo de construção do texto, o qual não precisaria ser autoconsciente para se mostrar autorreflexivo. Teríamos, portanto, quatro tipos de narrativa metaficcional: modalidade diegética explícita; modalidade linguística explícita; modalidade diegética implícita e modalidade linguística implícita.

Nas representações explícitas, a autoconsciência do texto seria mostrada ao leitor através da alegoria do enredo ou dos comentários do narrador. As técnicas usadas seriam a perspectiva em abismo, alegoria, analogia, metáfora e, principalmente, o realce sobre a narração e não sobre o narrado, deixando evidente que a narrativa é o veículo da enunciação de um narrador fictício, enfraquecendo, desta forma, o conceito tradicional de ficção.

Para Bernardo (2010, p.42), ainda se integrariam nesse grupo a intertextualidade estabelecida pela paródia, pastiche, eco, alusão, citação direta ou paralelismo estrutural. Isso porque, através de intertextos, o leitor poderá ter consciência de que o texto é uma construção pensada pelo autor que, por sua vez, refletirá na história suas experiências e bagagem cultural.

Na primeira modalidade, a diegética explícita, o texto mantém o leitor consciente de que está diante de um universo ficcional. Ele:

[...] é lançado na posição paradoxal de ser forçado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele está criando e, ao mesmo

tempo, envolver-se intelectual e até afetivamente em um ato que é bem próximo de seus esforços diários de dar sentido à experiência¹. (Hutcheon, 1984, p.30)

O texto revela-se consciente de sua ficcionalidade, assim como de seus processos criativos, deixando evidente que a narrativa contada é menos importante que o processo de construí-la.

Um exemplo é o livro *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, em que a narrativa é construída em dois níveis: primeiro por um narrador masculino (Rodrigo S.M.), que se encarrega de escrever a história da nordestina Macabéa e que, concomitantemente, questiona-se sobre o modo de narrar, revelando que sua narrativa pertence a um limiar entre a realidade e a ficção; no segundo é efetivamente mostrada a novela dessa nordestina. Trata-se, portanto, de um romance em *mise en abyme*, em que, no primeiro nível, a temática se torna a própria linguagem narrativa e, no segundo, há a problematização do drama vivido pelo imigrante nordestino quando chega ao sudeste.

Na segunda modalidade, a linguística explícita, o texto tira proveito da sua própria forma de construção, usando sua linguagem e todos os elementos que forem necessários para criar o universo ficcional, compartilhando-os com o leitor, discutindo aspectos comuns a seus mundos – literatura, cultura, sociedade, linguagem. Este último é usado habitualmente para representar a decepção do autor que deve se valer apenas dos códigos linguísticos escritos para mostrar seu mundo de fantasias.

De acordo com Brunilda Reichmann:

Em ambas as modalidades explícitas – diegética ou linguística – a focalização se volta tanto para o processo criativo do escritor como para o processo recriativo do leitor. Como ilustração, a manufatura de mundos ficcionais e o funcionamento construtivo e criativo da linguagem são agora conscientemente compartilhados pelo autor e pelo leitor, no mesmo momento e da mesma forma. (2006, p.338)

Nas modalidades implícitas, o texto irá presumir que o leitor é consciente de sua atividade leitora⁴ e que, portanto, não necessita de esclarecimentos, muito menos de intervenções narrativas para que saiba que está diante de um mundo imaginário. A partir disso, o texto irá expor seu universo esperando determinado comportamento e leitura de seu receptor; o foco deixa de ser o leitor e passa a ser o tipo de leitura que ele irá realizar do texto. Essa metaficção tem a autorreflexividade embutida em sua construção, portanto, ela não precisa ser autoconsciente, muito menos lembrar a todo instante seu leitor de que aquilo se trata de um universo fictício criado pela figura empírica de um escritor.

Alguns exemplos de gêneros textuais que carregam a modalidade implícita seriam os romances e contos policiais, em que há uma expectativa em relação à leitura, isto é, espera-se que o leitor assuma o próprio papel de detetive da ficção; também no gênero fantástico o leitor entra num mundo absolutamente surreal, mas que passa a fazer tanto sentido para ele quanto seu mundo empírico.

Já na modalidade linguística implícita, o leitor irá se infiltrar no universo fictício, dando-se conta de que está imerso nele pelas brincadeiras com a linguagem propostas pelo autor, como anagramas e neologismos. Um exemplo notável desse tipo de texto é o romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, em que o leitor se depara constantemente com novas palavras criadas pelo narrador para dar o sentido e o significado desejado à sua narrativa.

Hutcheon ainda esclarece que essas quatro modalidades de narrativas metaficcionais não são únicas nem completas, uma vez que o universo infundável da ficção pode ainda revelar diferentes operações que unam a escrita ficcional e a leitura empírica de seus leitores, criando, desta forma, diversos paralelos entre a realidade e a ficção. Para Maria Clara Bonetti Paro, esse tipo de oposição é geral-

4 Trata-se do conceito de leitor-modelo defendido por Umberto Eco em seu livro *Lector in Fabula* (1988), que consiste no preparo do leitor pelo autor para que ele perceba ou sinta determinados aspectos presentes na obra literária.

mente colocada “em cheque” e a “diferença” suplanta a “alteridade”, “instaurando a pluralidade e heterogeneidade” (1990, p.200).

Ao construir um texto metaficcional, o escritor se permite manipular a história, estando livre de qualquer obrigação com a verossimilhança. O autor cria uma narrativa literária que tem por assunto sua própria ficção, possuindo, portanto, a hibridez típica da pós-modernidade e sendo passível de diversas interpretações.

Ao autor não interessa a coerência de sua narrativa, não se preocupando se suas intromissões irão destruir ou não a credibilidade do leitor. Isso porque o texto metaficcional não constrói uma realidade comum ao universo empírico do leitor, mas se mostra como uma ferramenta capaz de arruinar aquele mundo imaginário criado pelo escritor com a pretensão de se livrar das garras da ficção.

O leitor, que até o século XX geralmente possuía papel passivo e imparcial em sua atividade de leitura, assume uma posição mais ativa e crítica diante do texto, cabendo a ele o papel de preencher as lacunas deixadas para realizar uma interpretação mais atenta, sempre desconfiando do que é dito e mostrado pela narrativa. A autorreflexividade incita-o a participar do processo de produção do texto, fazendo com que passe de simples espectador a colaborador da construção diegética, uma vez que “exige do leitor a participação enquanto co-autor do texto e não como consumidor da obra” (Castro, 2011, p.136).

Porto & Ferro concordam com essa ideia, declarando que:

Esta mudança operada no campo literário inaugura uma época em que a dinâmica existente entre a produção de uma obra e sua recepção torna-se mais explícita, havendo também um maior direcionamento à figura do leitor, isto é, se antes ele era apenas coadjuvante, agora passa a ser elemento integrante essencial para o desenrolar da narrativa. (2009, p.330)

Ao propor uma nova reordenação das categorias narrativas preestabelecidas, o texto contemporâneo deixa de discutir sobre o mundo empírico e os dramas humanos para pensar os processos

criativos. Dessa forma, ele também passa a querer um leitor mais atento que o ajude na sua própria construção textual.

Além disso, o leitor, ao se deparar com um texto altamente reflexivo, acaba sendo peça de um complexo jogo narrativo: fisgado pelo texto e induzido a chegar a determinados pontos da história, é guiado por ele e pelo narrador, que, cautelosamente, influenciam sua leitura sem que perceba isso. Fica evidente, portanto, que apesar de o leitor assumir uma leitura mais participativa que nos romances realistas, ele ainda se mantém preso a códigos, regras e imposições da arte literária.

[...] Torna-se claro que o leitor, embora livre para interpretar, é o responsável pela decodificação do texto e por promover a autorreflexividade. Ao expor o sistema linguístico e seu status ficcional, o escritor compartilha com o leitor a *poesis*, cuja gênese e estrutura transparecem através da leitura. (Castro, 2011, p.141)

Por fim, durante a leitura do texto metaficcional, o receptor tem a sensação de estar sendo puxado de volta ao seu universo empírico, o próprio texto ficcional tenta afastá-lo do mundo das ilusões e deixá-lo consciente de uma outra “verdade”, cabendo a ele, portanto, saber caminhar por esses dois mundos que se interpenetram.

A metaficção pretende sugerir maneiras lúdicas de lidar com a realidade e a ficção através do conteúdo e da forma literária. Ela mostra que possui autoconsciência de seu processo de construção artística e que conhece muito bem seu leitor, agora convocado a participar do seu espetáculo.

A linguagem dialógica do Casmurro

Em *Dom Casmurro*, romance escrito por Machado de Assis em 1899, temos um narrador que escreve um livro para contar sua própria história. Bento Santiago rememora sua vida desde a infância – quando descobre que deverá tornar-se padre para realizar

uma promessa materna – até a velhice, ocasião em que se encontra solitário na casa do Engenho Novo.

Ao atar as duas pontas da vida, o narrador protagonista passeia por suas memórias e se recorda do tempo em que tramou junto com Capitu e José Dias sua saída do seminário, ocasionando sua desistência do sacerdócio e ingresso na Faculdade de Direito em São Paulo. Mais tarde, Bentinho conta-nos sobre seu casamento com Capitu, a intensa amizade com o casal Sancha e Escobar, e o esperado nascimento do filho Ezequiel, rebento que se torna o principal motivo de sua desconfiança contra a esposa, pois o narrador acredita que esta se apaixonou e o traiu com o melhor amigo, Escobar.

A história é, para o leitor desatento, mais uma narrativa de traição, em que há um ciclo de acontecimentos típico dos romances realistas. Trata-se da história de mais um seminarista que deixa a carreira eclesiástica para unir-se à amada, que o decepciona ao lhe ser infiel, gerando grande amargura no homem enganado. Entretanto, o que tem suscitado grandes discussões desde sua publicação até os dias atuais, e que justifica sua característica de um grande clássico, não é seu enredo, mas o discurso narrativo construído por Bentinho. Nesse caso, o conteúdo se torna menos importante do que a forma como ele é contado.

O escritor age com maestria ao construir um texto que envolve o leitor num discurso altamente ambíguo e metalinguístico. Para começar, é Bentinho quem conta sua própria história. Como narrador de suas próprias memórias, não esconde isso de seu leitor; ao contrário, faz questão de mantê-lo ciente da ficcionalidade de seu texto. Fazendo jus à característica de narrador dialógico, Bento é extremamente dramático, revela incessantemente sua atividade narrativa ao evocar o leitor e expor suas ideias de escritor. Ao mesmo tempo, comenta seu estilo de narrar e seus problemas inventivos, mostrando-se um narrador consciente de sua tarefa.

Geralmente, os romances realistas que apresentam narrativas em primeira pessoa dão a falsa impressão de realidade, pois os fatos são narrados por uma pessoa que presenciou os acontecimentos. Ao agir de forma consciente, Bentinho vai contra essa tendência e

desconstrói o mundo ficcional criado por ele mesmo. Além disso, ao acumular a função de narrador e autor, aproxima a realidade da ficção e seu texto dialógico acaba revelando o *making-of* da obra.

Essa é umas das características essenciais da metaficção dentro do romance, pois ela permite que o leitor acompanhe, passo a passo, o processo de criação realizado pelo escritor/personagem, possibilitando-lhe identificar quais foram as principais incertezas e questionamentos que ele teve ao escrever a obra literária.⁵

Para dar início à narração, Bento Santiago explica que se encontra solitário em sua casa no Engenho Novo e, numa aparente fuga da realidade em que vive, resolve escrever um livro para se livrar da solidão e do tédio. Esse é o primeiro contato que nós, leitores, temos com Bentinho: ele explica que seu objetivo é, além de “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 1997, p.17), viver o que viveu: “Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo” (p.18).

A partir desse momento, o velho Casmurro se une aos medalhões de César, Augusto, Massinissa e Nero que estão na sala, iniciando a sua epopeia de traição. O narrador se mostra completamente abandonado por amigos e familiares e, como se já não bastasse isso, diz que falta a si mesmo, “e esta lacuna é tudo” (p.17).

Vale destacar que, ao desejar recompor suas memórias e reviver o passado, Bentinho mostra certa ambição em trazer à tona acontecimentos distantes que o possibilitem estar diante do doce menino que foi um dia, o narrador se propõe a buscar o próprio entendimento e reencontrar um outro “Eu” perdido em suas lembranças.

Esses primeiros capítulos (I e II), que funcionam como um prólogo do romance, têm o intuito de explicar o título do livro e o motivo que levou esse narrador a escrevê-lo; entretanto, podemos notar que esse início é regado por uma boa dose de ironia, o que por si

5 Esse método de composição metaficcional é classificado, por Linda Hutcheon (1984, p.28), como modalidade diegética explícita, na qual o leitor tem consciência de que, ao ler, está criando um universo fictício.

só acarreta uma discussão sobre o estabelecimento da metaficção como procedimento discursivo.

Ao contar o episódio que ocorreu no bonde entre o narrador e o poeta, Bentinho evidencia seu desencontro com as artes poéticas e sua pouca afeição aos versos, esclarecendo, assim, sua escolha em escrever prosa para contar a história. O que devemos perceber, no entanto, é que a narrativa do *Casmurro* não começa no capítulo III, “A denúncia”, como ele afirma, mas no capítulo I, quando ele justifica o nome de seu romance, pois nesse momento ele já conta um episódio de sua vida e revela seu verdadeiro caráter, sendo esta, portanto, a primeira das denúncias de seu texto.

Quando intitula o romance *Dom Casmurro*, o narrador obviamente quer mostrar que a obra é sua, mas não quer que o leitor interprete ao seu modo o significado de *Casmurro*. Para isso, faz a sua primeira intervenção, “não consultes dicionário. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo” (Assis, 1997, p.15, grifo nosso). Nesse primeiro diálogo com o leitor, o narrador quer persuadí-lo de que tudo que ele precisa para compreender a narrativa está no livro. Como afirma Guimarães,

[...] o narrador *Casmurro* pretende suspender a validade de todos esses postulados, deixando-o a sua mercê e arrogando-se a posição de único e suficiente árbitro dos sentidos coletivos, capaz de fornecer todos os detalhes necessários para a compreensão da história. (2004, p.218)

Depois de realizar certas reflexões sobre a organização do livro e dar sua primeira mostra de consciência, Bentinho faz um retrocesso até sua infância e inicia o jogo de dizer e não dizer. Ao mesmo tempo em que nos apresenta os acontecimentos do passado, problematiza seu ofício de escritor e sua forma de escrever; tudo isso revela-se uma tentativa de mostrar ao leitor sua dificuldade em construir a narrativa e, ao mesmo tempo, aproximá-lo de si. Como quem quer

um amigo, Casmurro o chama para participar da produção e edição de sua obra literária.

[...] o texto recusa a onisciência e a onipresença da terceira pessoa e, em vez disso, se envolve num diálogo entre uma voz narrativa (que, ao mesmo tempo, é e não é a voz de Bentinho) e um leitor imaginário. O ponto de vista desse trabalho é declaradamente limitado, provisório e pessoal. No entanto, ele também opera (e joga) com as convenções do realismo literário [...]. (Hutcheon, 1991, p.27)

Bentinho pede a ajuda do leitor. Por exemplo, para encontrar erros estéticos em seu texto. Sugere-lhe ainda que anote os equívocos e os envie para que ele possa corrigi-los numa próxima edição. “Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor, para que o emende na segunda edição [...]” (Assis, 1997, p.134).

O narrador discute, inclusive, aspectos que envolvem a publicação de sua obra e mostra-se preocupado em causar boa impressão ao leitor, mesmo que a todo momento dê a entender que não possui conhecimento literário suficiente para escrever o livro. Como no capítulo LX, “Querido opúsculo”, em que o narrador se explica pela ausência de um capítulo que chegou a escrever, justificando que talvez ele não fosse importante em seu relato: “[...] para que não aconteça o mesmo aos outros profissionais que porventura me lerem, melhor é poupar o editor do livro o trabalho e a despesa da gravura” (Assis, 1997, p.120).

A relação entre o conteúdo da narrativa e o número de páginas ocupadas para relatá-las também deixa o narrador inquieto. Segundo Hélio de Seixas Guimarães, chega-se a sugerir que a quantidade total de papel destinado ao manuscrito está pré-definida, pois o narrador afirma não mencionar alguns fatos para não tirar espaço ao resto. (2004, p.226)

Casmurro é muito cuidadoso ao tecer sua narrativa, a todo momento se desculpa por descrever certos acontecimentos, por exceder em alguns pontos, ou passar ligeiramente por outros, “nada há

mais feio que das pernas longuíssimas a ideias brevíssimas” (Assis, 1997, p.134). Além de se desculpar constantemente, o narrador justifica os jogos estilísticos que produz, atestando que, se os faz, é porque exercem certa função em sua narrativa. Essas considerações refletem a importância que o narrador dá em relação à história que está sendo contada e ao tempo que ela exigirá do leitor para que seja compreendida.

Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. Sirva este de preparação. E isto é muito, leitor meu amigo; o coração, quando examina a possibilidade do que há de vir, as proporções dos acontecimentos e a copia deles, fica robusto e disposto, e o mal é menor mal. (Assis, 1997, p.116)

Para Robert Stam, Bentinho evoca um processo laborioso de instilação do tempo fictício (1981, p.61), como quando está para sair do seminário e antecipa ao leitor que, a partir daquele momento, a narrativa seguirá um fluxo mais rápido:

Tinha estão pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase no fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. (Assis, 1997, p.178)

O narrador faz intervenções sobre seu próprio raciocínio ao compor as lembranças, revelando como arquitetou contar tal acontecimento e qual foi o capítulo usado para retratar tal fato “[...] a porta da casa, um assobio particular, um pregão de quitanda, como aquele das cocadas que contei no capítulo 18.” (Assis, 1997, p.20).

Importante lembrar, nesse ponto, que para Landa, em *Algunos Elementos Metaficcionales*:

[...] os gêneros metaficcionais tendem a alterar o ritmo temporal transparente, hipertrofiando alguns dos regimes temporais ou alterando as proporções habituais entre a importância dos elementos de ação e o tempo que a eles se dedica. (1991, p.3, tradução nossa)

Ao mesmo tempo, comprova-se em seu discurso a tentativa de adivinhar os pensamentos do leitor e prever suas reações. Bentinho chega a propor mudanças no fluxo da narrativa, caso seu interlocutor esteja cansado do assunto, como acontece no capítulo CXIX “Não faça isso querida”, em que o Casmurro se dirige à suposta leitora e comunica-lhe que decidiu encerrar, rapidamente, o episódio que conta a morte de seu amigo Escobar:

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da covatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver beiramos um abismo. Não faça isso querida; eu mudo de rumo. (Assis, 1997, p.214)

Ao comportar-se dessa maneira e, “incorrer em raciocínio apriorístico e cacoete retórico” (Santiago, 2000, p.37), Bentinho dá a impressão de que o leitor tem interferência em seu discurso, ou seja, que o texto está sendo escrito para seu receptor e que, portanto, a maneira como ele apresenta suas ideias e até mesmo escolhe suas palavras estão intimamente ligadas à forma como esse leitor gostaria de ouvir a história.

Enfim, além de explicar como compõe sua narrativa e não omitir qualquer artifício literário – “Todo esse discurso não me saiu assim, de vez, enfiado naturalmente, peremptório, como pode parecer o texto, mas aos pedaços, mastigado, em voz um pouco surda e tímida” (Assis, 1997, p.58) –, o narrador ainda sugere o modo como seu interlocutor deve lê-la:

Não me tenhas por sacrilégio, *leitora minha devota*; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos crucial no estilo. (Assis, 1997, p.38, grifos nossos)

Abane a cabeça. *Leitor*: faça todos os gestões de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar o livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. (Assis, 1997, p.97, grifo nosso)

Sim, *leitora castíssima*, como diria o meu finado José Dias, podeis ler o capítulo até o fim, sem susto nem vexame. (Assis, 1997, p.116, grifos nossos)

E porventura era certo que me obrigava à carreira eclesiástica? Aqui chego a um ponto, que esperei viesse depois, tanto que já pesquisava em que altura lhe daria um capítulo. Realmente, não cabia dizer agora o que só mais tarde presumi descobrir; mas, uma vez que toquei no ponto, melhor é acabar com ele. É grave e complexo, delicado e sutil, *um destes em que o autor tem de atender ao filho, e o filho há de ouvir o autor*, para que um e outro digam a verdade, só a verdade, mas toda a verdade. Cabe ainda notar que esse ponto é que torna justamente a santa mais adorável, sem prejuízo (ao contrário!) da parte humana e terrestre que havia nela. Basta de prefácio ao capítulo; vamos ao capítulo. (Assis, 1997, p.150, grifos nossos)

Devemos notar, por meio desses exemplos, que o narrador não se dirige apenas a um tipo de leitor, mas a vários, sobretudo às leitoras; ou seja, em cada momento da narrativa, ele particulariza e se dirige unicamente a cada um de seus receptores: “leitor”, “leitor amigo”, “leitor precoce”, “meu amigo”, “desgraçado leitor” “senhor meu amigo”, “leitora”, “leitora minha devota”, “leitora castíssima”, “dona leitora”, “minha querida” e “querida”. Para Gomes, “isto mostra que o narrador tinha em vista certos tipos de

leitores e acidentalmente se voltava para um ou outro, segundo a intenção e o impulso afetivo do momento” (1967, p.5).

Como faz no capítulo CXXIX, “A D. Sancha”, em que o narrador se refere à antiga amiga de forma direta, alertando-a para que não siga com a leitura:

Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou, se o houver lido até aqui, abandone o resto. [...] um dia, iremos daqui ate a porta do céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, *come piante novelle, rinovellate di novelle fronde*. O resto em Dante. (Assis, 1997, p.224)

Bentinho alerta Sancha e, automaticamente seus outros leitores, de que irá revelar a sua verdade sobre a suposta traição de Capitu e Escobar e, que obviamente, não quer que a amiga tenha essa decepção, principalmente ao final da vida, quando todos esses fatos não lhe servirão para mais nada, a não ser para causar constrangimentos.

O mesmo narrador também tenta convencer o leitor a não se preocupar com seus vazios narrativos, pois ele mesmo diz não se incomodar com as omissões de livros que lê, aproveitando para fechar os olhos e imaginar o que não está ali escrito, sugerindo, dessa forma, que seu leitor faça o mesmo: “Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (Assis, 1997, p.119). É a partir deste momento que Bentinho se livra do compromisso de dizer a verdade e incumbe o leitor da função de julgar o comportamento de Capitu.

Trata-se da permissão que o personagem/autor dá ao leitor para que adentre seu texto e aja sobre ele, preenchendo, como pede, os vazios deixados pela narração. Dessa forma, o discurso usado torna-se plurissignificativo, pois o narrador leva elementos do fazer literário para dentro de sua esfera ficcional, valendo-se da composição da obra de arte para reunir referentes ficcionais e fazer uma junção de fantasia e realidade, em que o leitor é mais uma vez induzido a fazer a leitura desejada pelo narrador.

Guimarães afirma que:

A insistência na importância dos interlocutores no processo de constituição das histórias, assim como dos leitores na consumação do processo literário, é um dos estratagemas do narrador para transferir ao outro a responsabilidade sobre a interpretação dos fatos, o que lhe fará explicitamente no trecho em que atribui ao leitor a tarefa de preencher lacunas. (2004, p. 217)

Esses recursos chamam a atenção do leitor para a sua capacidade de construção imaginária, colocando-o em pé de igualdade com o escritor do romance: certamente, foi essa a melhor forma que Casmurro encontrou de envolver seu leitor numa aparente ilusão de participação da escrita sobre sua vida.

Cria-se uma relação de identificação e espelhamento entre o interlocutor e a narrativa, uma constante ida e vinda de elementos ficcionais e empíricos. O leitor passa a prestar mais atenção nos jogos enunciativos produzidos por Bentinho, levando-os para sua realidade a fim de identificar as estratégias narrativas e os códigos discursivos usados.

Ao relatar suas memórias e esperar a colaboração de seus leitores como coautores, o narrador encara a possibilidade de encontrar diferentes tipos de receptores. Entre eles, até aqueles que não conseguem desempenhar a função, não conseguindo preencher as lacunas deixadas pelo narrador e muito menos compreender seus jogos enunciativos. A esses, Bentinho chama de obtusos, os que “nada entendem, se lhes não relata tudo e o resto” (Assis, 1997, p.196). Para Guimarães, esse leitor pouco sagaz que o narrador inclui entre seus interlocutores, surge, na maioria das vezes, como um terceiro, ou seja, um tipo indesejado no qual o leitor empírico não quer se reconhecer (2004, p.219). Esse recurso contribui para que o narrador aproxime-se ainda mais de seu receptor, pois ele desejará se identificar com os leitores evocados por Bentinho e não com aqueles que o narrador despreza.

Partindo dessa ideia e a partir dos conceitos de leitor-modelo de Umberto Eco (1988, p.37-8), podemos pensar que Bentinho está, a todo momento, se dirigindo e brincando com três tipos de interlocutores. Primeiro, ao leitor empírico, aquele que detém o livro em suas mãos e que não precisa, necessariamente, pertencer a sua época; segundo, ao leitor que é personagem em seu texto, ou seja, aquele caracterizado como “amigo”, “querida” e “amado” e que, efetivamente, participa do processo de elaboração do livro. E o terceiro, aquele que seria o leitor-implícito, seguindo o propósito de que o texto será lido por alguém, o escritor provavelmente imagina um tipo de leitor ideal que possa ler devidamente seu livro. No caso de *Dom Casmurro*, esse leitor-implícito deve ser um grande conhecedor da literatura, pois ele deverá ser capaz de preencher as lacunas deixadas pelo narrador e buscar os diálogos que ele faz com outras obras literárias.

[...] o narrador procura atrair o leitor, cooptá-lo e circunscrevê-lo dentro dos limites ficcionais. Daí a centralização do motivo do discurso estar não no discernimento do orador Casmurro, mas no de quem escuta, em última análise, responsável por completar e dar sentido à narração. (Santiago, 2000, p.44)

Seu interlocutor acaba sendo imerso de tal forma na narrativa que passa a fazer parte dela, como no capítulo LXXI, “Uma reforma dramática”, em que o narrador joga o leitor no centro de seu espetáculo para agir não só como cúmplice de sua história, mas também como autor e personagem. O narrador usa dessa artimanha para, novamente, discutir sobre os processos constitutivos da arte, mas dessa vez não se contenta em explicar e analisar como compõe sua obra literária, autorizando-se a propor alterações na peça shakespeariana *Otelo*.

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa dessa história poderia responder mais, tão certo que é o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles

chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, com ensaio, que as peças comessem pelo fim. [...] Dessa maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e amor... (Assis, 1997, p.141)

Nesse trecho, Casmurro explora sua consciência de escritor, que entende até mesmo das artes dramáticas, relacionando-as com o seu artefato literário. O narrador faz implicitamente uma comparação entre o espectador que assiste à peça *Otelo* e seu leitor, advertindo-o de que, ao contrário da peça, sua história não escondeu em nenhum momento suas intenções e verdade: ao contrário, revelou, desde o início, suas pretensões de escritor e suas suspeitas contra Capitu.

Segundo Landa (1991, p.3, tradução nossa), "as modalidades de metaficção mais extremas tendem a utilizar estilos formalizados, guiados, não pelo conteúdo, mas pela forma, como o gosto por jogos de palavras, anagramas e estruturas paralelas". Portanto, parece-nos importante retomar alguns aspectos estilísticos que Eugênio Gomes, em *O enigma de Capitu* (1967), considerou importantes ao analisar a linguagem usada por Casmurro para tentar se aproximar do interlocutor.

No discurso narrativo, há jogos de palavras em que estão presentes trocadilhos: "em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente" (Assis, 1997, p.17), "entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra coisa" (Assis, 1997, p.17), "ao cabo, era amigo, não direi ótimo, mas nem tudo é ótimo nesse mundo" (Assis, 1997, p.23), "apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade" (Assis, 1997, p.212). Em outros, há repetições: "naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira" (Assis, 1997, p.35), "[...] eu deixei-me estar parado, pregado, agarrado ao chão" (Assis, 1997, p.86). Por fim, há variações de grau superlativo

no emprego das palavras e na forma de escrever: “Custa-me dizer isto, mas antes peque por excessivo que por diminuto”. (Assis, 1997, p.157), “nada há mais feio que das pernas longuíssimas a ideias brevíssimas” (Assis, 1997, p.134).

Além disso, o narrador emprega com frequência palavras que indicam incerteza, como os verbos “crer” e “parecer” e o advérbio “talvez”: “[...] a voz parecia-me entrar em vez de sair, as mãos tremiam-me” (Assis, 1997, p.28), “Creio que foi ‘manhã que ele disse; eu fiquei ‘nos joelhos arranhados’. Dali em diante, ate o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma queda;[...] Tal haveria que nem levasse meias...Mas eu as via com elas...Ou então... Também é possível”. (Assis, 1997, p.117).

Entretanto, em certo ponto da narrativa, Bentinho não apenas dialoga com o seu leitor, como também explica metaforicamente, nos capítulos IX “A ópera” e X “Aceito a teoria”, que seu livro é uma obra literária. Ele transforma o que até então estava circundando a estrutura de seu texto em algo mais substancial, pois compara sua vida a uma ópera e deixa explícito que seu livro é fruto das reflexões que faz sobre sua vivência, portanto uma construção.

O narrador conta-nos a história de um velho tenor italiano, Marcolini, que já no final da vida insistia em afirmar sua teoria de que a vida é uma ópera. Para o tenor, Deus seria o poeta e Satanás o músico, um jovem maestro que aprendeu o ofício nos céus, mas que foi expulso por ser essencialmente trágico e conspirar contra seus colegas (Miguel, Rafael e Gabriel). Nada teria acontecido se o Satanás não tivesse levado para o inferno um libreto escrito por Deus, o qual continha um gênero, que segundo a divindade, era impróprio para a eternidade. Com o propósito de mostrar que era melhor que os outros anjos do conservatório e, claro, reconciliar-se com o céu, Satanás compôs a partitura e a levou para mostrar ao Senhor.

Marcolini continua sua teoria, contando que, ao voltar ao céu e tentar mostrar a execução da peça, Satanás foi rechaçado por Deus, que após súplicas e misericórdias do anjo caído, acabou cedendo e permitindo que executasse a ópera, desde que fosse fora dos céus. Então, “Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma

companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos” (Assis, 1997, p.29).

Por Deus não ter querido nem ouvir o ensaio, a peça acabou saindo com alguns desconcertos, e esse, para o narrador, pode ter sido o maior mal, pois:

[...] com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. [...] Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrindo muita vez o sentido por um modo confuso... (Assis, 1997, p.29)

Através da exposição feita por Marcolini, tem-se clara a ideia de que, para Bentinho, a vida não passa de uma grande encenação, ou seja, a vida na Terra nada mais é que uma história criada por Deus e cantada por Satanás. O narrador, inclusive, concorda com a semelhança entre a ópera e a sua vida: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um *quatuor*...” (Assis, 1997, p.31),⁶ ou seja, Bentinho admite que está fazendo uma obra e constrói uma relação metafórica entre a produção da ópera, a criação da vida e a escritura de sua história:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. (Assis, 1997, p.27)

6 Muitos estudiosos acreditam que ao dizer que cantou um “duo terníssimo, depois um trio, depois um *quatuor*”, Bentinho está fazendo uma referência, primeiro ao seu romance com Capitu, depois à existência do triângulo amoroso com Escobar e, por último, a uma relação que pode incluir Ezequiel ou Sancha.

Além disso, quando aceita a teoria de que Deus teria dado forma à vida em um livro, e que Satanás havia materializado-a através da música, resultando num palco cheio de erros, Bentinho quer se eximir da função de escritor perfeito e correto para deixar claro que escreverá a sua verdade e não uma verdade absoluta. Como afirma Helen Caldwell, quanto a essa relação entre a ópera e vida: “trata-se, antes, de um prólogo que ‘marca’, de uma forma simbólica, a estória que virá, a luta dentro de Santiago entre o bem e o mal, espiritualidade e sensualidade, amor e amor-próprio – que é a própria trama” (2002, p.87).

Podemos encontrar, nesse capítulo, o conceito de metaficção como uma união de ficção e crítica, pois as declarações do narrador refletem sobre a forma como ele produz seu texto e indicam o cerne e origem de seu relato. Ao admitir que sua vida é uma ópera e que, consequentemente, seu livro é resultado dessa ópera, Bentinho está dando relevância à ligação existente entre a obra literária e a vida do narrador/escritor, entre a realidade dele e o que será escrito em seu livro.

Como argumenta Gomes,

[...] quando o narrador interrompe em tal ou qual altura para emitir pormenores de interesse artístico, explicando algum desígnio desta natureza, torna-se evidente que já não se situa no âmbito tradicional do gênero. Situa-se antes sob o instável ângulo em que a revelação do processo técnico de uma história se sobrepõe incisivamente à realidade, que diligencia reconstruir, com as transfigurações admissíveis, peculiares à imaginação criadora. (1967, p.5)

Dessa forma, nota-se uma incongruência no discurso de Bentinho, pois justo ele, que é contra detalhes ou grandes descrições, por julgá-las desnecessárias para a compreensão da narrativa, preenche todo seu texto ora com divagações sobre a forma que está escrevendo seu relato, ora com observações sobre a edição de seu livro. Não bastasse isso, ainda permeia sua história com elipses temporais e lacunas. Como afirma Gomes, a imaginação do narrador de *Dom*

Casmurro oscila entre duas direções, que o processo estilístico parece quase sempre tornar inseparáveis. Esse movimento prende-se a duas espécies de verdade: a verdade exata e a verdade estética (1967, p.38).

Ao fazer confissões gravíssimas, como sua intenção de matar Capitu e Ezequiel, Bentinho quer convencer o leitor do mal que a esposa lhe causou e provocar sua indignação. Em todo seu discurso, há um explícito senhor amargurado pelos acontecimentos da vida, mas ainda um homem implícito consciente de suas palavras e determinado a contar sua versão da traição que lhe teria sido feita. Isso se confirma quando ele encerra o romance, ao dizer que: "[...] tu concordarás comigo; se te lembrar bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca" (Assis, 1997, p.250).

Bentinho conclui que Capitu sempre foi uma adúltera, ou seja, ele acaba dando a sentença que antes pediu para que o leitor fizesse. Percebemos, a partir disso, que Bentinho olhou para Capitu, desde o início da narrativa, como um homem traído. Mais do que isso, sempre se mostrou convicto de sua traição e tentou, de forma irônica, convencer o leitor a aceitar seu ponto de vista, levando-o a realizar uma leitura e interpretação mais cautelosa sobre todos os fatos que lhe foram apresentados.

É obvio, sua reconstituição do passado é egoísta e interesseira, medrosa, complacente para consigo mesmo, pois visa liberá-lo das inquietas sombras e das graves decisões de que é responsável. [...] Através do seu discurso ordenado e lógico, procura resolver sua angústia existencial. Depois de persuadir a si, quer persuadir os outros de sua verdade. (Santiago, 2000, p.41)

Desde o início da narrativa, ao leitor foi atribuída a tarefa de preencher as lacunas deixadas pelo velho Casmurro, mas não a de preenchê-las de qualquer maneira. Bentinho cuidou para que seu interlocutor interpretasse vazios da forma que lhe fosse mais con-

veniente, agarrando-se à sua característica de narrador nostálgico e melancólico para sensibilizar o julgamento do leitor.

Não é possível encontrar a verdade sobre Capitu. O narrador desenvolveu um discurso bastante verossímil que nos conduz à dedução de que ele foi traído. Mas, como é ele quem constrói o discurso, não podemos ter certeza de nada. Essa artimanha narrativa exige que o leitor se distancie dos personagens, principalmente de Bentinho e Capitu, e então passe a buscar uma explicação para tal peça oratória.

O interlocutor percebe que não pode encontrar respostas definitivas para preencher as lacunas deixadas, a maioria dos questionamentos que ele se fez durante a leitura permanecerá sem solução. Não se pode definir com clareza se Bentinho está ou não dizendo a verdade, se está ou não exagerando certos pontos da história, pois ele distribui armadilhas por todo seu discurso que acabam laçando a própria construção textual. Nesse caso, o que resta ao leitor é aceitar o jogo e fingir saber a verdade.

Em *Dom Casmurro*, a figura do leitor passa a incluir também o risco da interpretação inerente ao processo de leitura, e o lugar que lhe é prescrito torna-se mais ambíguo do que em qualquer dos romances anteriores. Desta vez o leitor é explicitamente convocado a participar do processo literário na condição de intérprete, completando lacunas, tirando conclusões e fazendo julgamentos do que lhe é relatado. (Guimarães, 2004, p.215)

A missão não é mais a de reconhecer qual a verdade impressa pelo romance, mas em reconhecer o artifício artístico usado por ele, pois o texto metaficcional tem exatamente esse papel, o de voltar para si mesmo, explicar sua estratégia criativa e seu funcionamento. O receptor deverá estar ciente de que esse tipo de ficção exige sua participação na elaboração narrativa, como se ele fizesse parte da ficção e de sua construção. Fica evidente, portanto, que o leitor é o maior responsável pela autorreflexividade do texto, pois é através da sua leitura que será possível identificar o compartilhamento de

ideias do escritor, mas não a de Machado, pois sua responsabilidade foi transferida a um personagem tomado pelo ciúme.

É um verdadeiro desafio ao desnudamento da consciência de cada um. Quando rebate aí, mantendo-se fechadas todas as janelas desse domínio, incide diretamente na verdade íntima de cada um. É um desafio que deriva do ângulo singular e exclusivo em que o personagem-autor se coloca, para a visão retrospectiva de sua existência e experiência. (Castello, 1969, p.118)

O leitor é afastado do universo da fantasia e sua relação com a linguagem é de crítico, uma vez que passa a reconhecer os códigos usados pela narrativa. É como se o leitor não participasse apenas dos resultados da escrita de Bentinho, mas acompanhasse todo o processo. E, nesse caso, *Dom Casmurro* é um romance completamente metaficcional e autorreferente.

Machado mostra-se o “mágico dos mágicos”, pois, ao revelar os segredos da produção literária, mostra-nos um discurso irreverente para os padrões literários da época, indo contra seus colegas que faziam uma ficção pautada na ilusão. Trabalhando a linguagem de forma autoconsciente, Machado critica e reinventa a tradição literária em vigência, criando um novo estilo que dialoga com os procedimentos estéticos e estruturais dos romances realistas, construindo um jogo não apenas com o seu texto, mas com o próprio gênero romance.

Os romances realistas desejavam substituir o real, uma vez que tinham a intenção de mostrar seu conteúdo como um recorte da realidade. Já os textos metaficcionais rejeitam essa vontade ao revelar o escritor como um ser humano que constrói seu texto da mesma forma que o leitor o lê. A metaficção machadiana incita o leitor a desconfiar do narrador e, conseqüentemente, de sua história: quando isso ocorre, os terrenos ficcionais e reais se tornam movediços, passamos a desconfiar, não só da história contada por Bentinho, mas das intenções do escritor, da realidade empírica e de nossa própria leitura.

Machado e Bentinho: vozes que se encontram

Depois de observarmos como Dom Casmurro guia seu leitor através de um discurso manipulador e metalinguístico, parece importante notarmos que esse narrador “metido consigo mesmo” não está sozinho em sua história. O leitor crítico consegue notar a presença de uma outra voz na narrativa que não é a de Bento Santiago pois, como afirma Linda Hutcheon, em *A poética do pós-modernismo* (1991), é comum encontrarmos narradores que se declaram manipuladores; por outro lado, devemos estar atentos ao fato de que raras são as vezes que eles se encontram sozinhos na narração: neste caso, há um cruzamento de vozes que pode ser localizado no universo textual (p.206).

Se tratando de *Dom Casmurro*, essa segunda voz que ao longo do romance permeia o discurso de Bentinho é a figura do autor implícito, conceito criado por Wayne Booth para ligar o autor empírico ao narrador. Seria uma terceira voz que se mantém entre a caneta do escritor e seu narrador com a intenção dissimulada de levar o leitor para o seu lado e fazer com que ele repense as palavras ditas por aquele que conta a história. Além disso, esse “segundo autor” seria a imagem que o escritor cria de si mesmo dentro da obra, sendo, portanto, uma instância fictícia.

Como mais um aspecto metaficcional no romance, esse autor implícito não aparece para resolver as questões entre realidade e ficção, mas para mostrar que o autor empírico se ficcionalizou na obra para “fiscalizar” o trabalho realizado pelo personagem Dom Casmurro enquanto autor de seu livro ficcional e, simultaneamente, da obra empírica: um processo de idas e vindas que resulta, mais uma vez, em uma leitura paradoxal.

O fato de Dom Casmurro assumir as rédeas da história e transmiti-la ao leitor não isenta o escritor de suas responsabilidades e poder. Ao contrário, através da figura do narrador/personagem, ele pode se inserir no universo imaginário por meio de máscaras ficcionais e tornar-se uma sombra que persegue o narrador e seu discurso.

A começar pela postura irônica que o autor implícito assume, que tenta o tempo todo dar pistas de que o adultério supostamente cometido por Capitu pode não ter ocorrido, além de nos alertar de que Capitu talvez não seja a “cigana oblíqua e dissimulada” vista por Bentinho. Essa segunda voz tenta, assim, fazer com que o leitor se torne crítico e diferencie o que realmente ocorreu do que é fruto da imaginação de seu narrador. O que temos, portanto, são duas instâncias narrativas lutando no interior do texto: primeiro a do narrador Dom Casmurro e, segundo, a do autor implícito.

O papel desse segundo seria de antídoto para a linguagem persuasiva de Casmurro, livrando o leitor das garras da ilusão para imediatamente lançá-lo ao jogo da verdade e da mentira, da ilusão e desilusão e, conseqüentemente, da confiança e desconfiança. Essa característica, que é própria do estilo machadiano, apresenta-se segundo Sonia Brayner, desde as primeiras crônicas e contos até os últimos romances, numa constante evolução a fim de atingir a atmosfera máxima do niilismo. (1979, p.103)

Essa estrutura dialógica do texto machadiano torna o romance altamente polifônico e contraditório, permitindo que ele seja passível de contestação pelo leitor, o caráter subversivo de se apropriar da tradição literária e apresentá-la sob uma nova ótica no romance torna-o inesperado e de caráter duvidoso.

A estudiosa ainda afirma que a ironia presente no discurso machadiano demonstra “a idéia de que o artista cria de forma consciente, mas também inconsciente” (Brayner, 1979, p.103). Já Linda Hutcheon, por sua vez, afirma que a literatura metaficcional pode assumir diferentes formas, dentre elas a que apresenta a construção de uma narrativa através de digressões ou ironias de um narrador-personagem, comprovando, portanto, a interferência do autor implícito nos entremeios narrativos de *Dom Casmurro* e sua função metaficcional no discurso.

Devemos estar atentos ao fato de que essa ironia acaba permitindo duas vias de leitura: de um lado ela tem o pretense desejo de revelar a verdade escondida sob o discurso do narrador, mas de outro,

mantém-se cúmplice de Dom Casmurro, deixando que ele conte sua versão dos fatos e dê andamento a sua acusação contra Capitu.

Dessa forma, o autor implícito não pretende censurar o narrador, mas avisar o leitor de que Dom Casmurro pode estar exagerando em alguns pontos da história a fim de fortalecer seus argumentos na acusação contra a esposa e assim convencê-lo de sua infidelidade. O recurso acaba sendo revelado pelas próprias palavras do narrador, quando reflete sobre suas emoções:

Se eu pudesse contar as lágrimas que chorei na véspera e na manhã somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva. Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar este escrúpulo de exatidão que me aflige. (Assis, 1997, p. 102)

Dom Casmurro deixa à mostra seu lado de escritor, explicando como ele distribui os altos e baixos da narrativa e como ele torna importantes acontecimentos banais.

No início da história, não temos motivos para desconfiar de Bentinho, pois se trata de um senhor bem abastado que cresceu sob os ensinamentos católicos, demonstrando ser amoroso e, até certo ponto, ingênuo; além disso, o narrador é caracterizado como o filho da mamãe: “minha mãe era boa criatura [...] Era ainda bonita e moça” (Assis, 1997, p.25-6) e avesso ao mundo dos negócios. Casmurro possui, dessa forma, uma conduta impecável, à qual o leitor se agarra para escutá-lo e até mesmo se identificar com ele.

Entretanto, os argumentos desse narrador autoconsciente começam a cair por terra a partir do momento em que o leitor percebe que sua memória não vai muito bem. Isso ocorre porque a enunciação dele é bem distante dos fatos que narra. Dom Casmurro já conta com 57 anos e, apesar de não parecer tarefa fácil trazer às claras e em detalhes tantos fatos passados e anos transcorridos, compromete-se a narrar a vida desde o início: “o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 1997, p.17).

As falhas na memória vão se tornando cada vez mais evidentes ao longo do romance a ponto de o próprio narrador revelar que não se lembra bem de alguns acontecimentos. No capítulo LIX, “Convivas de boa memória”, Bentinho reflete sobre sua capacidade de registrar acontecimentos e acaba por denunciar a si próprio: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias” (Assis, 1997, p.118).

Outra passagem reveladora dessa memória fraca (mas dessa vez sem o consentimento do narrador) é o capítulo CIII “A felicidade tem boa alma”, no qual Bentinho confunde o ano em que ocorreu a tarde de novembro, aquela em que José Dias o “denunciou” à mãe, lembrando-a da promessa de enviá-lo ao seminário, “Nenhum de nós riu; ambos escutávamos comovidos e convencidos, esquecendo tudo, desde a tarde de 1858” (Assis, 1997, p.189, grifo nosso).

Essa troca de datas acaba denunciando Bentinho ao leitor, pois seu discurso e acusação são arquitetados a partir de fatos remissivos. Porém, ele deixa mostrar que sua memória não é compatível com a seriedade de sua denúncia, revelando a inconsistência do que é narrado; enfim, ao confundir a data de um dos momentos mais relevantes de sua história – talvez o mais importante –, o narrador acaba vítima da ironia de seu próprio texto.

Ao narrar sua história e tentar nos convencer de sua versão sobre os fatos, Bentinho vai deixando, nas entrelinhas, pistas que o contradizem e que dão abertura para que o leitor se envolva no universo ficcional na busca pela verdade. O próprio narrador acaba caindo em contradição, não sendo necessária a presença permanente do autor implícito para desautorizá-lo, como no capítulo XL, “Uma égua”, em que Dom Casmurro revela seus atributos de bom sonhador:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheci as minhas fantasias. Conteí-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo Matacavalos... *A imaginação foi companheira de toda a minha existência, viva, rápida,*

inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo [...]. (Assis, 1997, p.86-7, grifos nossos)

Nesse trecho, além de confessar ser um grande fantasiador, Dom Casmurro reforça a ideia de que a memória não vai bem, sequer se lembra de referências que seriam úteis para o processo de acusação que constrói em sua peça judiciária contra Capitu.

Essa junção de memórias e imaginação é agravada pelo capítulo XLI, quando o narrador admite já ter contado algumas mentiras: “Quantas intenções viciosas há assim que embarcam, a meio caminho, numa frase inocente e pura! Chega a fazer suspeitar que mentira é, muita vez, tão involuntária como a transpiração”(Assis, 1997, p.88); e é levada ao ápice no capítulo CXIV, “Em que se explica o complicado”, pois, ao contar o episódio do vendedor de cocadas nos tempos da casa de Matacavalos, Dom Casmurro afirma: “Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma outra, desde que não meta a alma no purgatório” (Assis, 1997, p.204). O narrador ultrapassa todos os limites e confessa não hesitar em mentir para o seu leitor, tentando convencê-lo de que pequenas mentiras são irrelevantes e naturais do ser humano.

Com a distância dos fatos ocorridos fica difícil distinguir o que é memória e o que é imaginação desse narrador, pois muitos acontecimentos acabam se distorcendo no pensamento com o transcorrer do tempo. No caso de Bentinho, isso se agrava à medida que esses fatos são revestidos por uma boa dose de ciúme.

Dom Casmurro não nega seu ciúme, apresenta-o ao leitor como o sentimento que o mordera pela primeira vez quando ainda estava no seminário e ouviu José Dias dizer que Capitu andava alegre e que não aquietaria enquanto não pegasse um peralta da vizinhança que se casasse com ela. “Outra idéia, não, – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o

que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias algum peralta da vizinhança” (Assis, 1997, p.124).

Ao usar o verbo “morder” para se referir ao momento em que sentiu tal angústia, o narrador deixa implícita a ideia de que, ao ser mordido pelo ciúme, foi contaminado pelo sentimento que tomou seus pensamentos. E como se não bastasse isso, o narrador ainda acusa Capitu de proporcionar-lhe uma segunda “mordida”:

Ora, o dandy do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. *Tal foi o segundo dente de ciúmes que me mordeu.* A rigor, era natural admirar as belas figuras; mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... (Assis, 1997, p.143, grifos nossos)

A partir desse momento da narrativa, não existe uma terceira “mordida”, Bentinho para de contar quantas vezes ainda sentiu esse sentimento arrebatador por Capitu, permitindo que o leitor pense que a angústia se instalou em sua consciência e discurso, impulsionando-o a escrever uma história de ciúme e não de traição, como ele afirma fazer.

As palavras impressas deixam transparecer o ódio que tomara conta de si, fazendo com que o doce menino Bentinho desapareça para dar lugar ao cioso Bento Santiago, um sujeito que guarda seus pesares para si mesmo e que imagina, em sua consciência, o que poderia ser feito para extravazar a ira que sente:

Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, ate ver-lhe sair a vida com o sangue... (Assis, 1997, p.145)

Bento Santiago possui uma imaginação que leva às últimas consequências os pensamentos que produz. Entretanto, a pessoa a quem pertence essas fantasias sequer tem coragem de contá-las para alguém ou realizá-las durante toda a sua vida, vivendo preso em si mesmo e em sua amargura, que é libertada apenas na velhice através da construção de um romance.

Narrar a acontecibilidade e deixar falar concomitante e tensionalmente o acontecido e o não-acontecido, eis a trama irônica da narrativa de Machado de Assis. Em outros termos, narrar a acontecibilidade dos fatos significa narrar representando as possibilidades do real e não apenas o real. Está em jogo aqui o conceito de mimesis, não como cópia da realidade, mas como representação do que poderia acontecer [...]. (Izolan, 2006, p.93)

Enfim, para que a peça seja completa, a figura do autor implícito se instaura silenciosamente entre os fios narrativos e se mostra como o vigia da construção do texto, é ele quem organiza os capítulos contados por Casmurro e quem subsidia as intertextualidades presentes no romance, denunciando, principalmente por elas, o discurso do narrador.

O exemplo mais notável desse recurso é a comparação de Bento Santiago com o personagem Otelo, da peça homônima de Shakespeare, história em que o mouro, tomado pelo ciúme, mata a esposa Desdêmona por acreditar que ela o tinha traído com o veneziano Iago, grande erro cometido por ele, que só irá descobrir a verdade depois que sua amada estiver morta.

As referências à peça shakespeariana são encontradas desde os títulos de alguns capítulos, como o LXII, “Uma ponta de Iago”, o LXXII, “Uma reforma dramática”, o CXXXV, “Otelo”, até a própria encenação da história em que Bentinho é espectador no Theatro Municipal, na qual o marido ciumento saboreia os acontecimentos finais ao ver o assassinato de Desdêmona por Otelo.

Bentinho chega a fundir as duas personagens femininas (Desdêmona e Capitu), pois ao ver a peça no teatro imagina-se no lugar do mouro, Otelo, matando a própria esposa: “Ouvi as súplicas de

Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público” (Assis, 1997, p.232).

O narrador revela seu desejo em fazer o mesmo que Otelo, matar a esposa de forma brutal, mas ao contrário deste, o narrador acredita que a morte de Capitu deva ser ainda mais terrível que a da veneziana, uma vez que ela é realmente culpada.

– E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; “que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (Assis, 1997, p.232)

Entretanto, essa comparação dá margem para que o leitor caia em si e veja que Bentinho também não tem certeza do adultério cometido por Capitu, pois ele mostra sua proximidade a Otelo exatamente no trecho em que não tem certeza do adultério cometido pela esposa, o que torna a acusação desse narrador ambígua. Na peça shakespeariana, Otelo é enganado por Iago e acaba cometendo um erro ao matar Desdêmona; no romance *Dom Casmurro*, Bentinho é a verdadeira fusão dessas duas personagens (Iago e Otelo), pois ao mesmo tempo que não tem certeza que Capitu o traiu, insiste em acusá-la.

Além disso, ao desejar que a morte de Capitu seja como a de Desdêmona, Bentinho revela-se um mau leitor e espectador: será que ele não havia entendido que a esposa de Otelo não o havia traído? Que o protagonista era apenas um marido tomado pelo ciúme e pelo ódio? E mais, o narrador não notou que, ao revelar ao leitor sua identificação com o mouro e com o desejo de matar Capitu, ele estaria se denunciando como um ciumento à beira da loucura? Como melhor explica Schwarz,

Em lugar de entender que os ciúmes são maus conselheiros e as impressões podem trair, Bento conclui de forma insólita: se por um

lencinho o mouro estrangulou Desdêmona, que era inocente, imaginem o que eu deveria fazer a Capitu, que é culpada! A indicação ao leitor não podia estar mais clara: a personagem-narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos. (1994, p.365)

As aproximações entre esses dois textos são tantas que a estudiosa Helen Caldwell, autora de *O Otelô brasileiro de Machado de Assis* (2002), ao fazer uma comparação entre os dois clássicos, sustenta a tese de que *Dom Casmurro* seria uma adaptação do texto inglês.

Importante lembrar que, até o lançamento do estudo de Caldwell, em 1960, os críticos não tinham dúvidas quanto ao adultério cometido por Capitu. Foi a pesquisadora americana quem levantou as primeiras suspeitas quanto ao discurso não confiável do narrador e a defender a esposa acusada.

Através da comparação entre os dois clássicos, Caldwell propôs uma nova leitura do romance machadiano, comprovando sua tese de que Bentinho não possuía compromisso com a verdade, além de não possuir, ele próprio, certeza da traição.

Entre os principais estudiosos da obra machadiana que afirmavam, até então, que Capitu realmente fora infiel a Bento Santiago, estão Barreto Filho (1947), Augusto Meyer (2007) e José Veríssimo (1969). A exemplo, temos a análise feita por Veríssimo na obra *História da literatura brasileira*, na qual afirma não possuir qualquer dúvida quanto à conduta adúltera de Capitu:

É o caso de um homem inteligente, sem dúvida, mas simples, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçara com sua faceirice calculada, com sua profunda ciência congênita de dissinulação, a quem ele se dera com todo ardor compatível com seu temperamento pacato. Ela o enganara o com seu melhor amigo, também um velho amigo de infância, também um dissinulado, sem que êle jamais o percebesse ou desconfiasse. (1969, p.288)

Outros personagens históricos que foram traídos por suas esposas também ganham espaço no texto e nas paredes da casa de Bentinho. O autor implícito decora o ambiente com imagens dos imperadores Nero, Augusto e César, mostrando que além de servirem de inspiração para a narrativa de Casmurro, o narrador identifica-se com eles.

Fiquei tão alegre com essa idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. (Assis, 1997, p.18)

É significativa a introdução entre os imperadores da figura de Massinissa, homem que reinou na Numídia, na África, por volta de 220 a.C., e que se viu obrigado a dar veneno à própria esposa Sofonisba, não por ter cometido uma traição, mas para evitar que ela traísse seus princípios e não fosse humilhada diante da cidade de Roma. Certamente, esse é mais um elemento incluído pelo autor implícito para que suspeitemos das acusações feitas pelo narrador.

Ao iniciar sua história, Casmurro faz uma nova comparação, dessa vez com o personagem Fausto, afirmando que, ao escrever sua história, ele poderia reviver na consciência fatos passados e possibilitar que as sombras das pessoas com que conviveu pudessem retornar aos seus lugares. “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como o poeta, não o do trem, mas o do Fausto” (Assis, 1997, p.18). A afirmação revela a proximidade e identificação que ele possui com o personagem de Goethe, que vendeu a alma ao demônio: Bentinho mostra que narrará a vida dele e a dos mortos, colocando-se ao lado deles, como quem já está do outro lado, com a alma penhorada a Satanás.

Entretanto, logo depois, ao relatar seu primeiro beijo em Capitu, o narrador se diz tão puro e inocente quanto o personagem Des

Griex:⁷ “Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grioux (e mais era Des Grioux) não pensava ainda na diferença dos sexos” (Assis, 1997, p.74). Primeiro ele se coloca em pé de igualdade com Fausto, um homem que se aliou às forças do mal, para depois se comparar a Des Grioux e, indiretamente, atacar Capitu, mostrando-se um personagem romântico, vítima da sedução feminina. Ele faz com que o leitor associe Capitu à imagem traidora de Manon Lescaut, dando uma nova pista de que foi corrompido, enquanto moço de família, pela sedução inquietante da menina, uma contradição notória em seu próprio discurso.

Como mencionamos no tópico anterior, o capítulo IX, “A ópera”, funciona como esclarecimento da metaficcionalidade presente no romance de Bentinho, no qual o narrador mostra propositalmente ao leitor que sua obra é como uma ópera, seja quanto a sua ficcionalidade, seja quanto ao enredo dramático que possui. Entretanto, esse capítulo apresenta alguns aspectos que vão além da simples comparação entre a ópera e a vida do Casmurro.

Quando Bentinho aceita a estrutura da ópera como a base de sua vida, acaba por criar uma relação entre sua história de vida, o gênero operístico e a construção da narrativa, desvendando ao leitor a arquitetura metaficcional do romance. O ponto alto dessa simbiose de gêneros está na disputa entre Deus e Satanás apresentada pela tese de Marcolini, pois, ao executar a ópera, Satanás usou sua música para dar vida ao poema divino. Essa contrariedade acaba gerando uma duplicidade nos sentidos de construção e execução da ópera/vida no teatro chamado Terra.

Essa dupla autoria da ópera amplia a ambiguidade que nossa leitura procura apontar, seja da vida, seja do romance escrito por Bentinho. Se na ópera existem dois autores, Deus e Satanás, encontraremos, similarmente, na narrativa de Bentinho, a mesma duplicidade, pois ele “canta” o texto organizado pelo autor implícito, e é essa contradição e desconcerto musical/narrativo que faz surgir a

7 Des Grioux é o personagem principal do romance *Manon-Lescaut*, de Abade de Prévost, em que o rapaz se apaixona por uma doce e sedutora dama, Manon, que o leva à desgraça.

divergência de opiniões quanto ao feito, até porque “Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso” (Assis, 1997, p.29).

Essa controvérsia cria um novo paradoxo, dessa vez atrelado à construção narrativa, já que existe, no interior do romance, uma ironia que se instaura através da luta constante entre dois olhares, assim como há permanente contestação entre narrador e autor implícito. Para Izolan,

[...] a controvérsia entre a consciência diabólica e a memória corrosiva do texto, ou ainda a representação do drama persecutório desconstruído pela atitude sanitaria da ironia textual que, infirmando o desejo mimético destrutivo do narrador, revela a trágico-comédia absurda de um texto em que o mais trágico é produto de uma consciência napoleonicamente determinada a não questionar sua verdade, mas que é, por isso mesmo, questionada pelo texto que não aceita a sua versão ensimesmada, uma vez que se inscreve não como o que se escreve, mas justamente como um jogo incessante de dito e não-dito que não se esgota numa visão monológica. (2006, p.165)

Para Gomes, Machado de Assis lia muito a Bíblia e Homero, afirmando que o pseudo-autor Bentinho, embora não querendo ser padre, deixara-se impregnar voluptuosamente pelos textos bíblicos e eclesiásticos (1967, p.24).

No que concerne à antecipação da traição da esposa ao leitor, o narrador apresenta a imagem de Tétis entre os cabelos da menina Capitu:

Se isto vos parece enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. (Assis, 1997, p.73)

Nesse trecho, Bentinho tenta evidenciar que, além de possuir formosura semelhante a uma ninfa, Capitu daria luz ao fruto de uma traição. Assim, seria através da figura desse filho que Casmurro concretizaria suas suspeitas, da mesma forma que o filho de Tétis, Ezequiel, mais forte que o suposto pai. É através do olhar e do modo de caminhar do garoto que Bentinho se envolve em pensamentos obscuros, tramando inclusive a morte do menino.

Enfim, todas essas referências históricas e literárias (Prévost, Goethe, literatura jurídica, Bíblia, José de Alencar, Álvares de Azevedo) acabam tendo relação direta com os acontecimentos narrados por Bentinho, inclusive com o processo de construção e desconstrução de sua peça acusatória contra Capitu. As intertextualidades apresentadas pelo discurso do narrador e introduzidas pela figura do autor implícito deixam evidente “o intenso subjetivismo deste leitor [Bentinho] que enxerga sua própria história em tudo aquilo que lê” (Guimarães, 2004, p.2).

Além disso, quando são apresentados no romance esses intertextos, o leitor se depara com uma junção entre ficção e realidade, pois Machado inclui em seu livro textos fictícios que existem simultaneamente no universo empírico do leitor, tornando, dessa forma, ainda mais reais as impressões daquele narrador que vive, assiste e lê textos e obras que são comuns à cultura e ao mundo do leitor. O texto apresenta possibilidades para o leitor se identificar ou questionar Bentinho e repensar suas interpretações sobre alguns clássicos.

Além disso, podemos perceber uma espécie de genealogia literária de Capitu, como se ela descendesse de personagens femininas já consagradas pelos textos canônicos. Essa tese é defendida por Gilberto Passos (2003), que acredita que Machado, ao construí-la, valeu-se da personalidade e características físicas de personagens como Manon Lescaut (como já vimos anteriormente) e Carmen,⁸ deixando evidente seu desejo de mostrar Capitu como uma relei-

8 Personagem cigana da novela *Carmen* (1845), de Prosper Mérimée, que usa sua dança e talento para seduzir os homens.

tura das figuras femininas presentes em romances de adultério do século XIX, que apresentavam a magia destruidora da mulher fatal, cuja presença sempre representava algum perigo.

Entretanto, podemos perceber que Capitu não é a representação da cigana ou da cortesã. Mesmo que carregue algumas de suas características, como a de ser bela e atraente, a menina de condição inferior da rua Matacavalos segue a vida regrada e religiosa da burguesia. Ela oscila entre dois extremos: o da menina recatada que não falta às missas, e o da peralta da vizinhança, sustentando uma constante duplicidade que, para Bentinho, é mais uma prova de sua dissimulação, não cabendo espaço para dúvidas de que ela sempre fora, como “a fruta dentro da casca”, uma adúltera.

Diante desse fenômeno, nos parece clara a presença de Machado de Assis enquanto organizador geral do texto de Bentinho. Devemos lembrar que, por ele estar presente na elaboração textual e deixar transparecer isso ao leitor, avisa-nos que a metaficção se revela no texto através dos dados autobiográficos e empíricos, além de se instaurar na estrutura geral da história de Bento Santiago.

Esses recursos intertextuais também aparecem como um tipo de veia condutora para a reflexão do fazer literário, assim como faz surgir um questionamento do que seria arte e literatura, representando, dessa forma, um método de desmistificação do artifício do escritor revelado diante do leitor. É a partir dessa ironia da própria construção do texto que se vê o *making-of* do romance, suscitando uma crítica textual por parte do receptor.

Além do jogo intertextual, presente no interior da história, outro aspecto relevante é o fato de Casmurro ser o único que possui voz no romance. Ele é o dono do relato e deixa evidente que é quem manda na narração, distribuindo funções secundárias e conduzindo as falas das demais personagens (Capitu, Ezequiel, Escobar) que poderiam, de alguma forma, esclarecer alguns acontecimentos ou defender Capitu. Enfim, tendo uma trajetória de decepções que resulta numa vida mesquinha em que ele mesmo não possui controle dos acontecimentos e das situações que vive, Dom Casmurro encontra o domínio almejado no espaço narrativo, no qual é senhor

absoluto, comandando, com arrogância, todas as personagens e acontecimentos.

Por meio de uma suposta rememoração da infância, da adolescência, do seminário, do casamento, até a hipotética traição de Capitu e sua viagem quase exílica, Bentinho constrói um relato repleto de armadilhas que chega a hipnotizar o leitor, fazendo-o esquecer que a história é contada a partir do ponto de vista do advogado Bentinho em estado solitário na casa do Engenho Novo.

Dom Casmurro é uma narrativa dentro de outra narrativa: Santiago é o autor fictício da narrativa propriamente dita, de modo que não há razões para se acreditar que ele utiliza o estratagema artístico de Machado. Ao contrário, existem razões para acreditar que ele o distorce, consciente e inconscientemente, pois possui uma motivação pessoal para escrever – limpar sua imagem diante da opinião pública e de sua própria consciência. (Caldwell, 2002, p.195)

Bento Santiago não pensa na hipótese de estar enganado sobre a infidelidade de sua esposa. Contaminado pelo ódio, seu objetivo é apenas deixar evidente a culpa de Capitu e explicar-se na condição de homem traído (e rancoroso). Ele age como advogado de acusação em sua peça judiciária, mas deixa transparecer, por trás do homem enganado, um sujeito corroído pelo ciúme e pela ira. Da mesma forma, deixa revelar em suas palavras a característica burguesa e autoritária que possui: “Ao portão do Passeio, um mendigo estendeu-nos a mão. José Dias passou adiante, mas eu pensei em Capitu e no seminário, tirei dois vinténs do bolso e dei-os ao mendigo”. (Assis, 1997, p.61). Através do trecho acima, fica evidente que o desejo de Bentinho não se limita apenas a controlar o leitor e sua leitura, mas a persuadir até mesmo Deus e guiar seus desígnios, seja por atos de chantagem realizados aqui na terra, seja através de rezas divinas em condição de troca “[...] e pedi a Deus que me perdoasse e salvasse a vida da minha mãe, eu lhe rezaria dois mil padre-nossos” (Assis, 1997, p.135).

Algo praticado desde a infância e que ele tinha consciência de que não estava certo, essas “conversas” com Deus, para Bentinho, não eram uma forma de pedido, de oração e adoração aos céus, mas de negócio, que se pagava o desejo com rezas, as quais, na maioria das vezes, ainda eram adiadas,

Era um modo de peitar a vontade divina pela quantia das orações; além disso, cada promessa nova era feita e jurada no sentido de pagar a dívida antiga. Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida! O céu fazia-me o favor, eu adiava a paga. (Assis, 1997, p.51)

Ao confessar suas vontades e atitudes, Bentinho mostra-se traído e enganado, mas também revela o homem prepotente da antiga ordem burguesa.

Mas afinal, quem narra essa história é Bentinho, Bento Santiago ou Dom Casmurro? É importante notarmos que, apesar de eles serem o mesmo sujeito, esses três nomes representam o desdobramento de um mesmo ser, cada um possuindo uma característica própria, como se fossem completamente diferentes entre si: Bentinho, um garoto doce, inocente e apaixonado; Bento Santiago, o homem desconfiado e ciumento e Dom Casmurro, um senhor arrogante e dominador.

Dessa forma, o que ocorre na narrativa é a luta interior de Dom Casmurro, que passa a recordar a história de um passado distante, fazendo renascer os sentimentos e as impressões daquela época e os associa aos seus pensamentos atuais, revivendo desde a sua infância uma mescla de memórias e sentimentos de dois “eus”, numa busca incansável pela compreensão de quem ele realmente é, ou gostaria de ter sido e, assim, “atar as duas pontas da vida” efetivamente.

Como narrador de suas lembranças, ou do que restou delas, Dom Casmurro dá mais atenção a momentos que lhe trouxeram prazer, que certamente se encontram na primeira parte do romance, em que relata sua infância e adolescência até se casar com Capitu. Essa parte da vida de Bento Santiago ocupa 183 páginas de um

romance de pouco mais de 250. Nessas páginas, o narrador prende-se aos momentos felizes de sua vida, passando rapidamente por aqueles que lhe trouxeram tristezas ou pulando os episódios que abomina, como sua estada no seminário, sobre o qual ele se recusa a falar e até censura o leitor que quiser conhecê-la, o que retrata sua ansiedade em voltar para casa: “Fui para o seminário. Poupa-me as outras despedidas.” (p.106).

No seminário...ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo. Não senhor, meu amigo; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes, de todo o resto. (Assis, 1997, p.107)

Outro grande sumário criado no romance é o de quando Benzinho vai para São Paulo estudar leis. O que relata, apenas, sobre isso é “[...] fui-me aos estudos. Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em Direito” (Assis, 1997, p.178). O narrador cria um vácuo de cinco anos no romance que se torna totalmente inverossímil para um personagem ingênuo, ciumento e inseguro que, com todas essas características, não conseguiria passar cinco anos longe de Capitu, comunicando-se com ela apenas através de cartas.

Nesse sentido, também não podemos deixar de notar que seus sentimentos passam a interferir no seu modo de escrever e sobre o que escrever no romance, pois a partir do momento em que ele passa a desconfiar da traição de Capitu e Escobar, toda a adoração que ele possuía por seu amigo acaba e ele passa a não mais falar sobre ele; até a morte e o funeral de Escobar são contados às pressas, dando mais atenção às ações e gestos de Capitu do que ao morto. Revela em seus comentários o desejo em mostrar de sua perspectiva o comportamento de Capitu e continuar a incriminar, ou até mesmo, em demonstrar seus sentimentos e transpor rapidamente aquele momento de dor.

Como afirma Almir Guilhermino:

Dom Casmurro escreveu dois terços do livro para levar Bentinho ao seminário e trazê-lo de São Paulo, cinco anos depois, formado em ciências jurídicas. Depois do capítulo 100 (Tu serás Feliz, Bentinho!), vem o casamento e, no terço restante da obra, ele casa, separa, julga a esposa, economizando palavra, como alguém que narra um fato sem conhecer os seus pormenores, sem tanta certeza. (2008, p.89)

Bentinho cria várias lacunas em seu texto, ocultando diversos acontecimentos e suprimindo certas passagens de sua vida que deixam o leitor curioso para conhecê-las. Por outro lado, enche seu relato de conversas vagas com o leitor e até mesmo de elucubrações sobre a vida e a morte, sobre o casamento, sobre religião e, acima de tudo, sobre seu ato criativo. “Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor, para que o emende na segunda edição; nada há mais feio que dar pernas longuíssimas a idéias brevíssimas” (Assis, 1997, p.134).

Em suma, a tragédia psicológica de Bentinho estava vinculada a uma interpretação tendenciosa de todas as aparências que surgiam no campo de sua visão suspeitosa, e a semelhança do filho com Escobar era uma delas. Já homem feito, Ezequiel faz lembrar o 'outro' até na voz. (Gomes, 1967, p.42)

Enfim, esse jogo de verdades e mentiras que se instaura no interior do texto por meio da luta entre o narrador Casmurro e seu autor implícito transforma-se em lacunas textuais que o leitor deverá preencher de acordo com a sua leitura: ele deverá escolher de que lado ficar, em quem efetivamente acreditar ou desconfiar.

O leitor poderá ser tornar cúmplice do homem traído, tomar suas dores e defender seu discurso acusativo, ou suspeitar dele através dos indícios irônicos fornecidos pelo autor invisível, que trabalha nos bastidores da obra. O autor implícito é quem decidirá a ordem da exibição dos fatos, quem desenhará as imagens e fará comparações literárias com o intuito de ironizar e contrariar Dom

Casmurro, mostrando que não se pode acreditar em tudo que o narrador relata.

Como afirma Marcelo Silva:

A interferência do autor implícito é tênue e sintetiza-se na estruturação de obra regida pelo princípio da contradição. Ele não interfere diretamente, mas sim subversivamente. A voz do autor implícito insere-se na composição do texto. (1997, p.66)

Para Helen Caldwell, o leitor não deve acreditar nas palavras de Bentinho, pois “a ironia não está nele ter sido enganado por Capitu, mas por ter sido enganado por si mesmo” (2002, p.54). Ele acaba vítima se seu próprio discurso, de seu autor implícito, enfim, de seu próprio texto que o ironiza a todo momento e o transforma num velho casmurro.

Desde o início da narrativa, Bentinho propõe para seu leitor diferentes discussões e o deixa encarregado de encontrar esclarecimentos em seu próprio discurso, já que a sua intenção primeira não é a de “atar as duas pontas da vida” e muito menos de “viver o que viveu”, mas a de persuadir e enganar seu leitor numa linguagem “difusa, digressiva e descontínua” (Piza, 2008, p.33). Infelizmente, este último não tem o que fazer para fugir dessa situação, pois o texto machadiano leva ao ápice a duplicidade narrativa, restando a nós apenas o privilégio de ler confiando e desconfiando ao mesmo tempo.

O livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma. (Schwarz, 1997, p. 9)

A narrativa se sustenta na ambiguidade do discurso, coloca o leitor frente aos jogos de velamento e revelação, de verdade e aparência. Vemo-nos obrigados a nos aproximar e a nos distanciar da ficção a todo momento. Talvez seja essa a principal meta do texto

literário e de seu autor: iludir-nos por meio de vozes que nos induzem a pensamentos premeditados por aqueles que contam, para mostrar, afinal, quem manda no jogo realmente. Assim, “o objetivo do autor fictício de *Dom Casmurro* e o do autor real são diametralmente opostos: Machado quer nos persuadir da beleza do amor; Santiago, converter-nos ao amor-próprio” (Caldwell, 2002, p.205).

3

RECAPITULANDO DOM CASMURRO

Ficção e metaficção nos meios audiovisuais

Como já discutimos anteriormente, a metaficção na literatura se apresenta como um desdobramento do próprio código literário. Trata-se de um processo metalinguístico no qual os signos literários falam de si mesmos e apresentam-se a si próprios com a intenção de revelar os andaimes de produção da obra literária e desmistificar a arte ilusionista.

A linguagem metaficcional já foi muito empregada por diversos escritores, contistas, romancistas, dramaturgos e poetas; estes últimos uniram o tom crítico ao poético para construir textos que falam sobre si mesmos como recurso imagético. Com esse efeito, principalmente os poetas modernistas, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou Fernando Pessoa, valeram-se de eus líricos autoconscientes que mostravam ter total ciência da elaboração de seus versos. Em seus poemas, os eus líricos arriscavam-se a mostrar como se dava o processo de elaboração da métrica, das rimas, do ritmo e, além disso, faziam associações do sentimento que era exposto com as palavras escolhidas, explicavam como esse sentimento se concretizava através da forma dada ao texto poético.

Podemos encontrar, nas artes plásticas, obras autorreferenciais desde as pinturas barrocas,¹ como o quadro *Las meninas* ou *La familia de Felipe IV* (1656), de Diego Velázquez, até as várias obras do artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher, que são até hoje os maiores exemplos de quadros metalinguísticos.

Entre outros pintores que fizeram uso da metaficção estão Gustave Courbet, René Magritte, Norman Rockwell e o brasileiro José Ferraz de Almeida Júnior, com os quadros *O descanso da modelo* (1882) e *O Inoportuno* (1898).

Nas duas obras acima, temos a representação da figura de Almeida Júnior em pleno exercício da profissão, numa clara releitura do quadro *Las meninas*, de Velázquez. Assim como na tela do pintor espanhol, Almeida Júnior se retrata pintando o quadro que estamos observando e, através disso, atribui o tema da pintura a sua obra; ele também propõe uma discussão sobre como fazer pintura e como ele a faz: a pintura retrata o ato de pintar e o modo como o artista se vê realizando o feito, quase como uma forma de ele mesmo ter ciência de sua arte. Assim, podemos pensar que os autorretratos são essencialmente metalinguísticos, pois eles revelam o pintor em pleno exercício: ele próprio se fazendo e enxergando a si próprio em sua tela. Como o reflexo de um espelho que se faz a cada pincelada, o observador de um autorretrato passa a ter consciência do método de construção pensado pelo pintor.

Essa linguagem autorreferencial também foi usada por outras artes, como a música e o teatro, não tardando muito para que ela chegasse ao cinema e à televisão. A metaficção tomou outros ares e também pôde se expressar através das cores, das imagens e dos sons, encontrando outras formas de mostrar o “texto dentro do texto”. Não apenas isso: passou a explorar a imagem dentro da imagem, o som dentro da música, o autor dentro da obra e, como Ana Lúcia Andrade intitula uma de suas obras, *o filme dentro do filme*.

1 Os primeiros textos, teatros e pinturas autorreflexivos datam do período barroco (século XVI a XVIII), quando pintores, dramaturgos e escritores passaram a pensar a questão de revelação da produção artística como uma forma de despertar o povo a olhar mais criticamente para a realidade.

A metaficção não se mostrou de uso exclusivo da literatura; ela migrou para os meios audiovisuais e exibiu novas formas de desdobrar seus códigos. A essência da linguagem metaficcional, já discutida por nós, se manteve, mas a forma em que se revela nos suportes audiovisuais para desvelar a construção de seus processos construtivos ganharam novas formas de representação. Reinventando-se a cada novo diálogo entre a obra e seu criador, entre a obra e seu público, essas conversas entre ela e sua própria criação resultou num processo de entendimento de si mesma. Como define Haroldo de Campos, a crítica “é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade” (1992, p.11).

É importante lembrar, nesse ponto, que para Gustavo Bernardo (2010), a metaficção surgiu a partir do conceito de metalinguagem defendido pelos linguistas Hjelmslev e Saussure, procedimento presente em grande parte das obras produzidas pelo homem até hoje; a metaficção seria apenas um novo termo cunhado por Willian H. Gass para se referir às obras que tem como intuito quebrar a relação de ilusão entre a obra e seu receptor, principalmente as literárias, e não apenas fazer uma referência a si própria. A partir desses conceitos, pretendemos discutir como esse processo de desnudamento da obra artística realiza-se nas artes audiovisuais.

Nas artes dramáticas, os roteiros autorreflexivos também tiveram um grande avanço no período barroco.² Como afirma Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico* (2008):

Na época que vai dos fins da idade média ao barroco, multiplicaram-se as formas dramáticas e teatrais caracterizadas por forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos

2 Já existiam recursos metalinguísticos nas artes dramáticas desde a antiga comédia grega, quando os autores, através do corifeu, se dirigiam à plateia para fazer observações sobre a peça que estava sendo apresentada. Essa parte do espetáculo era chamada de parábase.

e alocações intermediários ao público, com fito didático, de interpretação e comentário [...]. (p.55)

Essas peças, que dão a impressão de terem uma obra dentro da outra, recordando a seu espectador a todo momento de estar diante de uma representação, são chamadas metapeças. Shakespeare, considerado o maior dramaturgo de todos os tempos, foi um dos primeiros a utilizar a linguagem metaficcional no teatro ao produzir comédias como *As you Like it* (*Como gostais*), *A Midsummer Night's dream* (*Sonho de uma noite de verão*), *Twelfth Night* (*Noite de Reis*) e *All's well that ends well* (*Tudo está bem quando termina bem*). Ele colocava uma peça dentro da outra e, às vezes, misturava os gêneros (tragédia e comédia), conseguindo evidenciar que era a sua pena que estava por trás desses textos dramáticos.

Esse tipo de recurso metaficcional iniciado por Shakespeare, chamado de metalepse, logo teve adeptos; outros dramaturgos passaram a escrever peças autorreferenciais, introduzindo nelas o jogo entre realidade e ficção; com o aperfeiçoamento da técnica, acabaram tornando as peças, além de autorreferenciais, autoconscientes. Um deles foi o italiano Pirandello, que segundo Lionel Abel:

[...] foi o epismólogo do metateatro, e não seu antólogo. Pirandello é sempre interessante quando explora dramaticamente nossa incapacidade de distinguir entre a ilusão e a realidade; ele não está preparado, no entanto, para asseverar o que a ilusão é. A ilusão, para Pirandello, era aquilo que define os limites da subjetividade humana. (1968, p.148)

Componentes dramáticos como o coro, prólogo e epílogo, que eram considerados elementos próprios do sistema teatral, passaram a assumir diferentes funções, como o de elemento épico, em que o autor pode assumir a função de voz narrativa e mostrar-se como o organizador de todo o espetáculo.

No início do século XX, outros autores se dedicaram a esse tipo de linguagem, entre eles o dramaturgo e poeta francês Paul Clau-

del (Louis Charles Athanaïse Cécile Cerveaux Prosper), que foi um dos primeiros a se valer de meios expressivos para destruir o conceito de mimese fortemente defendido pelo teatro tradicional. A partir de suas ideias é que Oscar Wilde e depois Bertold Brecht dedicaram-se a um teatro extremamente didático e autoconsciente.

Foi com o alemão Bertold Brecht que surgiu um novo tipo de peça autorreferencial, o chamado teatro épico. Nesse tipo de teatro, os mundos empírico e ficcional se fundem, e ator e personagem passam a brigar sobre o palco e diante dos espectadores. Na maioria das vezes, o personagem se distancia do seu núcleo ficcional para se dirigir ao público. A partir do momento em que ele se desvincula da ação representativa, o que temos não é mais o personagem, mas o ator. Ele representa a voz do autor e a denúncia de um ator que não se identificou com o papel dado a ele. Temos, assim, a impressão de estar diante de um personagem/narrador.

Os bastidores perspectivos são considerados de mau gosto, começa a preferir-se o 'décor' construído, de três dimensões (Appia). Exalta-se o teatro teatral, a teatralidade pura. O ator já não teme revelar que atua para o público. A 'quarta parede' do naturalismo é derrubada. O teatro não receia confessar que é teatro, disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito. (Rosenfeld, 2008, p.104)

Entretanto, quando esse ator se revela diante de nós, espectadores, como ator, estaria sendo ele mesmo ou representando um desdobramento de seu “eu”? O que temos é ainda a representação de um papel, pois o ator finge ser um ator que não é efetivamente ele em sua vida empírica. A teatralização se mantém, não é a realidade que toma conta da ficção, mas uma representação da realidade. Ao contrário do que acontecia no teatro ilusionista, agora as personagens têm consciência de seu próprio ofício, do ato de dramatizar. Para Abel, isso pode ser resumido numa só palavra: “[...] autoconsciência. Primeiro, a autoconsciência do dramaturgo; depois, a de seus protagonistas” (1968, p.108).

Para Anatol Rosenfeld, já em Pirandello havia razões filosóficas para o desilusionismo radical do palco, mas segundo o crítico, somente na obra de Claudel, Wilde e Brecht é que houve uma preponderação para o motivo didático na aplicação dos mecanismos do distanciamento (2008, p.140). Segundo Rosenfeld, o que Brecht quer mostrar quando rompe com a ilusão é que a arte é como um analgésico dos desejos humanos, que entorpece o homem de sua realidade e o deixa indiferente às mazelas do mundo. Ao entrar em processo de catarse, o espectador aliena-se de sua realidade, esquece seus desejos e vontades de mudança, satisfazendo-se com as representações da ficção. Brecht quer que o homem tome consciência crítica de seu mundo empírico e, para isso, precisa distanciá-lo do universo da fantasia. O dramaturgo literalmente chama o espectador a sua verdade.

Diante dessas inovações no universo dramático, o cinema também passou a produzir jogos lúdicos com a realidade. Inúmeros são os roteiristas e diretores que se renderam à linguagem autor-referencial e grande é o número de sucessos produzidos através da metalinguagem. No início foram os pequenos curtas de Charles Chaplin, como *Cantando na chuva* (1952) evidenciando-se depois com *Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder, passando por *8 e ½* (1963), de Frederico Fellini, *A noite americana* (1973), de François Truffaut, *Delírios de Hollywood* (1991), de Joel Coen, até *O artista* (2011), de Michel Hazanavicius.

Tendo em vista essas grandes produções, podemos notar que seus roteiros partem do princípio de retratar e discutir a sétima arte, pois o filme propõe uma discussão sobre o próprio fazer cinematográfico; o suporte pelo qual a história está sendo exibida torna-se a própria temática da produção, e os códigos fílmicos se desdobram, revelando ao espectador suas formas de criação.

De acordo com Ana Lúcia Andrade, em *O filme dentro do filme* (1999), existem diferentes formas de o suporte audiovisual fazer metalinguagem. A primeira seria através de sua temática, a qual retrataria o cinema e como fazê-lo. Exemplos desse tipo de trabalho são as biografias de diretores e atores famosos, ou a discussão da

evolução do cinema, e até mesmo a elaboração de um “filme dentro do filme”. Já a segunda estaria intrinsecamente ligada à estrutura, incorporando elementos lúdicos que mesclam gêneros e histórias. Nesse tipo de produção, encontraremos duas ou mais histórias num mesmo filme, seja apresentando uma história dentro da outra, sejam duas fábulas que correm paralelas, ou mesmo aquelas que, em um ponto do filme, acabam se cruzando. Há ainda um terceiro tipo de narrativa audiovisual que une essas duas formas de fazer metaficção, como é o caso do vencedor do Oscar 2012, *O artista* (2011), de Michel Hazanavicius.

O filme francês pode ser classificado como comédia romântica e como drama ao mesmo tempo, o que já nos permite notar o caráter híbrido da produção. Conta a história de um ator, George Valentin, que entra em declínio por não se enquadrar nos moldes do cinema falado. Por outro lado, a atriz Peppy Miller, seu par romântico, conquista a fama em Hollywood nos anos 1930 justamente com a nova tecnologia. Como se pode notar, a temática da produção é a passagem do cinema mudo para o sonoro e seus impactos na vida dos atores. Além disso, o filme é produzido em pleno século XXI com moldes absolutamente incomuns: é feito todo em preto e branco e mudo, com cenas interrompidas por imagens negras com os diálogos em branco. Dessa forma, a temática passa a influenciar o próprio fazer do filme, que tem sua estrutura transfigurada à época em que se passa a história. O filme apresenta a metalinguagem através de filmes que são produzidos dentro do filme e o espectador se sente duplo, como se estivesse num infinito jogo de espelhos.

O cinema foi se aperfeiçoando e chegou ao nosso século com um alto poder de autorreflexão. Ele se vale dos recursos metalinguísticos que tem em mãos para fazer autorreferência e, consequentemente, se autocriticar; faz isso quando declara ao espectador os códigos da linguagem cinematográfica e ao mexer em sua própria estrutura. Através da metaficção, o cinema revela seus segredos de criar fantasia e ilusão, como afirma Walty & Cury: “o mundo se configura como questionamento da própria linguagem utilizada pelo filme” (1999, p.24).

O cinema aproveita-se da ideia de que “para iludir, convencer, é necessário competência [...] antecipar com precisão a moldura do observador, as circunstâncias da recepção da imagem, os códigos em jogo” (Xavier, 2003, p.35), para então inverter os sentidos e mostrar que pode ser convincente e hipnótico sem que seja totalmente ilusório e ficcional.

A sétima arte usou o espectador acostumado a frequentar salas de cinema e a mergulhar nas imagens filtradas por um olhar exterior ao dele para chamá-lo de volta à realidade e pedir sua contribuição na produção do filme. Depois de o espectador estar habituado ao ritual já consagrado pela arte cinematográfica, de sentar em uma sala escura e receber imagens ilusórias que pretendiam imitar seu mundo real, o cinema resolveu mexer nesse contexto e chamar a participação do espectador ao filme, como se ele merecesse saber dos códigos, linguagens e segredos que até então era privilégio apenas dos profissionais envolvidos nas filmagens, criando a falsa ilusão de que o espectador está participando do filme e que até mesmo pode dar sugestões ou indicar caminhos a ser seguidos pela trama. Nessa envolvente relação, o espectador vai se tornando íntimo dos processos construtivos do filme e passa de simples receptor para coprodutor. Como afirma Andrade:

O processo do cinema para se constituir enquanto linguagem se daria passo a passo, fazendo com que o espectador se familiarizasse progressivamente com os códigos aprimorados. Ao retratar a si mesmo, o cinema chamava a atenção para o espectador que se identificava como participante do ritual cinematográfico. (1999, p.24)

Através desse pacto de coprodução, o espectador passa a ver a obra filmica por um viés mais crítico, ele se dá conta das operações simbólicas realizadas pela arte e por toda a cultura em que está inserido. Essa metaficção, que fala de si própria e deixa o espectador desconfiado de tudo que surge na tela, faz com que o espectador descubra o funcionamento das estruturas cinematográficas e que se torne mais atento para os possíveis diálogos intertextuais criados

pelo filme. Para Samira Chalub, “sempre haverá esse diálogo intertextual, já que a metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens” (1988, p.17).

O espectador deverá estar atento às citações apresentadas pelo filme e ser responsável pela interpretação dos diálogos criados, uma vez que é através da presença de outros textos (filmicos, literários, filosóficos, históricos) dentro do filme que poderão ser feitas as maiores denúncias sobre a sua produção e intenção criativa.

Ana Lúcia Andrade observa que:

O advento da televisão proporcionou ao espectador o enriquecimento de seu inventário imagético. Através deste veículo, cada nova geração de espectadores que surge tem acesso a um considerável acervo retrospectivo de grande parte da produção cinematográfica. Permitiu-se, então, uma melhor compreensão e reconhecimento dos códigos cinematográficos, assim como das citações intertextuais por parte do público. (1999, p.73)

Nesse caso, a televisão, principalmente a brasileira, exibiu metatificação primeiramente nos anúncios publicitários. As propagandas tradicionais deram lugar a outras mais criativas que mostravam como elas foram produzidas, abrindo ao público os *sets* de filmagem, as câmeras e até mesmo a cadeira do diretor e os ensaios da fala do ator antes da tomada inicial. Exemplos desse tipo de gênero são as propagandas da esponja de aço Bombril, já que a maioria delas, além de mostrar seu processo de criação, usam outras propagandas e outros programas televisivos para elaborar seu roteiro paródico.³

Na emissora Globo, a novela *Espelho Mágico* (1977), dirigida por Daniel Filho, também se rendeu à linguagem metalinguística ao abordar o universo dos artistas. O melodrama falava da vida dos astros, suas alegrias e decepções, mostrando-os como pessoas

3 Outros programas televisivos que usam a metalinguagem através de textos paródicos são aqueles que fazem referência a outras atrações da própria emissora, como o *Videoshow* e *Casseta e Planeta*.

normais a fim de desmistificar o endeusamento criado pela mídia. Mas, certamente, foi com *Capitu* que a metaficção teve sua maior demonstração na TV. A minissérie usou e abusou dos recursos metaficcionais que tinha em mãos para revelar seus meios construtivos e, assim, retratar a ambiguidade criada no romance *Dom Casmurro*. Ao jogar com misturas de tendências e colocar atores representando teatralmente, Carvalho instituiu a linguagem metaficcional como veia condutora da minissérie, empregando seus meios na estrutura e temática de *Capitu*. Ao mesmo tempo que a minissérie trata da metaficção presente no romance, ela torna a temática comum a sua própria construção, que, por sua vez, passa a ser completamente autorreferente e representacional.

Carvalho já havia brincado com o conceito de fazer ficção em duas produções anteriores, *Hoje é dia de Maria* (2005) e *A Pedra do Reino* (2007), quando o diretor já havia mesclado fantasia e realidade, verdades e mentiras. Ao trabalhar desta forma, Carvalho não faz ficção para a TV, mas reinventa a arte televisiva através de um jogo imagético que permite o diálogo entre literatura, cinema e televisão.

A linguagem inovadora que a minissérie exibiu apresentou-se como uma mistura de tendências cinematográficas, televisivas, teatrais e circenses, proporcionando ao espectador uma representação literal dos aspectos explorados pelo romance machadiano, relacionando-os à contemporaneidade, numa obra atemporal que reflete a escrita múltipla e intrigante de Machado.

A seguir, buscaremos mostrar como Luiz Fernando Carvalho releu os aspectos metaficcionais presentes no romance *Dom Casmurro* (1899), principalmente aqueles ligados à figura do narrador Bento Santiago e à representação teatral dos personagens que se encontram em um ambiente visualmente tratado.

O Bentinho de Luiz Fernando Carvalho

Quando realizou a adaptação televisiva do romance *Dom Casmurro*, Carvalho trabalhou o conceito de releitura abordado no

início de nossa obra. O diretor expôs, na minissérie *Capitu*, seu olhar de leitor da obra machadiana e o expressou através das lentes de sua câmera. No entanto, sua produção ultrapassa o conceito de transcodificação de palavras em imagens e vai além, criando um jogo imagético que recebe um tratamento completamente inusitado aos olhos do espectador, tornando *Capitu* merecedora de algumas reflexões.

O diretor conservou a fábula do romance machadiano, mantendo a mesma organização em microcapítulos e reproduzindo os diálogos presentes no suporte literário. Por outro lado, deu um novo nome a sua produção, criou uma atmosfera atemporal, misturando tendências e teatralizando as palavras ditas pelo narrador no livro. Ao fazer isso, o diretor evidenciou seu desejo em lembrar as principais características de Machado e, ao mesmo tempo, imprimiu seu estilo de fazer televisão. Tudo isso resultou num trabalho completamente híbrido, no qual ocorre a simbiose das palavras machadianas com as imagens criadas por Carvalho.

Como já mencionamos anteriormente, a produção concretiza-se por meio de ferramentas metaficcionais, principalmente aquelas ligadas ao teatro representacional. O primeiro indício dessa característica é quando notamos que a minissérie foi toda filmada em um único ambiente, um salão no prédio do Automóvel Clube do Brasil, no Rio de Janeiro: o lugar foi cuidadosamente tratado para que cada espaço representasse um ponto da memória do narrador Casmurro. Esse mesmo espaço parecia se multiplicar, revelando diferentes ambientes a cada cenário, com o jogo de luz e os movimento da câmera. Além disso, o local foi decorado com peças de antiquários e revestido com papéis de jornais, revistas e grandes pedaços de papelão, criando um estilo artesanal que lembra, sobretudo, a influência de Machado de Assis na mídia do século XIX. Carvalho, em entrevista à Sylvia Colombro da *Folha de São Paulo*, quando do acasão do lançamento da minissérie, afirma que “tudo ali é ruína. Um lugar perfeito para contar a história de um homem em ruínas, que não consegue resgatar o que perdeu”.

Aproveitando-nos dessa observação do diretor, pretendemos examinar como foi o trabalho de transposição do narrador Casmurro para a minissérie, assim como se deu o arranjo de sua postura irônica e dialógica, já que esta se configura como a principal ferramenta de denúncia de que o livro *Dom Casmurro* é nada mais que ficção e, de peso maior, uma ficção feita por Bentinho.

Como afirma Robert Stam, em *A literatura através do cinema* (2008), “Machado constantemente anatomiza sua própria expressão num dismantelamento linguístico obsessivo de sua própria prática” (2008, p.172), chamando a atenção de seu leitor para o estatuto de artefato. Dessa forma, se no texto machadiano a figura narrativa é o ponto chave do romance, na minissérie esse narrador/personagem também recebe um tratamento especial. Para começar, Bentinho é interpretado por Michel Melamed, um ator de teatro de 36 anos, de média estatura e bastante magro. Para interpretar Casmurro, um senhor de 55 anos, o ator teve que passar por uma transformação: fantasiou-se em um terno negro, usou uma cartola na cabeça, maquiou o rosto de branco com sombras negras bem marcadas, desenhou um bigode típico dos anos 1800 e ainda se manteve apoiado a uma bengala na maioria das cenas. Dom Casmurro recebeu uma caracterização completamente exagerada e falsa, chegando a se tornar caricato.

A maquiagem deixa evidente tratar-se de um homem em total decadência, mas que se propõe a atuar como um corifeu da sua própria tragédia ou, como ele mesmo prefere, da sua própria “ópera”. Não se trata, porém, de um chefe de coro comum, pois Casmurro assume uma postura decidida de abrir e fechar as cortinas vermelhas do salão, literalmente entrando em cena e orientando o espectador por meio de suas lembranças, mostrando-se o organizador e até criador daquelas imagens. Como quem comanda o espetáculo, dialoga com a câmera o tempo todo, lembrando a quem assiste de que é espectador de uma obra de arte, e não da realidade.

O Casmurro da minissérie dialoga o tempo todo com o espectador, assim como faz o narrador literário, que evoca a todo momento a participação de seu leitor. Entretanto, o narrador de Carvalho

não é apenas aquele senhor no final na vida engajado na defesa de si próprio: aqui Casmurro empenha-se em montar um espetáculo. Como afirmam Brittos e Simões,

Faz isso abaixo de holofotes e um cenário artesanal, mas de alto custo. Retoma a estética dos palcos, mas não o faz como teatro filmado. Os personagens são dinâmicos no espaço, que é refeito e reconstruído constantemente, com tomadas junto ao chão, ou mirando o teto, ou nos olhos de ressaca da personagem. É claramente um programa audiovisual, mas o espaço é teatral, uma arte cênica de rua onde o espectador anda junto com o narrador, mas é surpreendido com as diversas formas de mostrar a mesma locação. (2009, p.4)

Com expressões exageradas, como de um *clown*,⁴ Casmurro admite o fracasso diante de sua natureza humana, mas ainda assim mantém um ar de superioridade que nos faz ora rir, ora desconfiar. Ele é a própria representação do *clown branco*, cujo papel reflete a figura do patrão e do intelectual. Em um vai e vem de olhares e conversas de quem não pretende cumprir o que diz, mostra-se um pouco extravagante, como no início da minissérie, no qual mal começara a escrever seu livro e mesmo assim já tinha as mãos todas sujas de tinta.

Nesse caso, não podemos deixar de lembrar a mistura dos conceitos de narrar e mostrar realizada pelo narrador, pois Dom Casmurro, em *off*, permeia toda a minissérie, dando opiniões e acrescentando informações ou detalhes sobre os acontecimentos que narra. Além disso, o apresentador das ideias se mostra, na maioria das cenas, em plena construção de seu livro, por vez escrevendo à pena seus manuscritos, por outra datilografando em uma máquina de escrever. Ele deixa evidente que é simultaneamente organizador

4 De acordo com o livro *Capitu* (2008), organizado por Luiz Fernando Carvalho, o ator Michel Malamed recebeu aulas de *clown* com Rodolfo Vaz, do grupo teatral Galpão.

de ideias, narrador e apresentador, pois ao mesmo tempo que mostra ao espectador sua história, não deixa de dizer que aquilo é um livro em processo de construção.

Casmurro também permeia as cenas em que os diálogos são dirigidos não ao seu espectador, mas ao seu leitor: “é o que vais entender lendo”, “não digo mais nada para acabar o capítulo”, “não as ponho aqui para ir poupando papel”. Como afirma Izolan, em *A letra e os vermes*:

[...] a apresentação dos acontecimentos ocorre como reflexo da experiência do narrador onisciente ou de uma personagem, seu tratamento é pictórico-dramático, isto é, ajustam-se os pontos de vista do narrador e do leitor, pela confluência do ‘narrar’ e do ‘mostrar’.
(2006, p.153)

Dessa forma, confunde seu interlocutor, que não sabe se é espectador ou leitor, ou melhor, se está assistindo a um livro ou lendo uma minissérie.

Nesse processo laborioso de misturar tendências, Casmurro apresenta seu livro para o espectador como se fosse uma peça de ópera, já anunciado pelo narrador no “prólogo” da minissérie: “A vida tanto pode ser uma ópera, quanto uma viagem de mar ou uma batalha”. Como em uma janela aberta para o mundo, organiza e exhibe cada uma das partes de seu espetáculo, mostrando como o faz e qual o processo de escolha de cada cena que mostra. Através de uma narração em *flashback*, Bentinho chama a atenção do espectador não apenas para os acontecimentos que são contados/mostrados, mas para o próprio libreto que está sendo construído.

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.
(Santiago, 2002, p. 45)

Aos poucos, o salão vazio vai se enchendo de memórias e, para isso, Casmurro instaura um processo de abertura de cortinas: capítulo a capítulo, o narrador literalmente as abre e dá espaço para que a câmera penetre no palco onde as personagens de sua vida atuam, revelando, dessa forma, seu passado e suas lembranças. Além disso, a forma concisa em que cada personagem é apresentada e o modo como a divisão de cenas foi feita, curtas e densas, acabam completando o tom operístico da minissérie, já que são todas características do gênero lírico.

O espectador tem consciência dessa estrutura operística quando Bentinho, ainda menino, no final do microcapítulo “Prazo dado”, orgulha-se de sua atitude de homem em exigir uma conversa com José Dias. Bentinho olha-se num dos espelhos do salão e, reconhecendo sua coragem, levanta os braços, como quem pede a aclamação de sua plateia. Temos, então, os aplausos e as cortinas se fecham: o espectador percebe que, até aquele momento, estava assistindo ao primeiro ato da ópera de Casmurro.

Podemos notar, pelas cenas reproduzidas nas imagens acima, que há a inserção de imagens que representam o século XIX, ou seja, cenas que foram filmadas em situações reais e que efetivamente aconteceram no universo empírico. Através delas, percebe-se a inserção do real em um mundo de fantasias, imprimindo a veracidade de acontecimentos ocorridos em um passado real àquele mundo de aparências, propondo um jogo entre a realidade e a ficção. Como afirma Guzzi:

[...] a dimensão do real, na minissérie, é trabalhada de modo estrutural, pelos efeitos construídos em tais inserções constantes de quadros representativos da época. Cria-se a ilusão pretendida e o fingimento consentido de algo que poderia ter acontecido ou aconteceu nessa realidade atestada pelas imagens, quando, de fato, encontramos mais uma interação lúdica e manipuladora do enunciador que reflete e demonstra, conscientemente, como o real engendra-se como matéria para a ficção. (2012, p.97)

Esses quadros retirados do universo empírico servem para que o espectador tome ainda mais consciência de que está diante de uma obra de ficção, pois as cenas produzidas por Carvalho e essas outras são completamente destoantes, criando, assim, choques entre a verdade empírica e um universo puramente construído. Essa é uma das formas que o diretor encontrou para pensar e explicar criticamente os aspectos ficcionais, jogando mais uma vez com seu interlocutor através da metaficção.

Tal procedimento artístico circunda toda a minissérie, que utiliza imagens “reais” para mostrar fatos que ficcionalmente ocorreram na história da vida de Bentinho, como a vinda da Família Santiago para o Rio de Janeiro, a chegada do agregado José Dias e até mesmo a visita do Papa ao Brasil. O próprio apresentador das ideias, Bentinho, permeia seu espetáculo com essas lembranças e imagens do passado, como se houvesse um passado dentro de outro, num processo explicativo de toda sua trajetória biográfica. Um exemplo disso seria quando ele conta como José Dias veio morar com sua família: o narrador, em voz-off, narra sobre imagens em preto e branco e, ao mesmo tempo, escreve aquilo que está dizendo sobre fotos que simulam a chegada do agregado.

Carvalho afirma: “Talvez eu tenha me agarrado um pouco à ideia borgeana de que o tempo não é linear, que o tempo é um espiral, e que você contém dentro de você todos os outros tempos vividos” (2008, p.80). Assim, temos em *Capitu* não uma linearidade dos tempos narrados, mas uma interpenetração deles, já que as memórias de Casmurro vão se apresentando e se construindo simultaneamente diante de nossos olhos e sobre o palco de memórias por ele construído.

Faz parte dessa sobreposição temporal das memórias de Casmurro também os momentos que são emoldurados em *afiche*, uma técnica de colagem. Por diversas, vezes o narrador recorda-se de algo e, para apresentar a lembrança, são acrescentados *afiches* no início e final da cena lembrada, como se aquele acontecimento fosse algo paralelo à história de Bentinho, voltando, em seguida, ao fio narrativo anterior.

Outro recurso metaficcional bastante usado pela minissérie é o constante encontro de Casmurro consigo mesmo na adolescência. No início do primeiro capítulo da minissérie, por exemplo, Casmurro constrói um encontro com Bentinho, afirmando “meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”, imagem que só é possível visualizarmos através dos recursos ficcionais do vídeo, pois, apesar de sentirmos no livro essa constante ideia de ligação entre o velho Dom Casmurro a sua figura ainda jovem, *não* podemos ver efetivamente o encontro. Nesse caso, ao unir as palavras do narrador com as imagens, podemos sentir o saudosismo com que Dom Casmurro toca Bentinho, tornando claro ao espectador seu desejo em voltar a ser aquele menino inocente que não sentia qualquer rancor; enfim, é revelado, neste momento, uma luta consigo mesmo e com o seu passado.

Como afirma o diretor Luiz Fernando Carvalho:

Criei essa figura presente de Dom Casmurro. Eu não o deixei só como uma *voz off*. Em termos cinematográficos, achei isso um pouco repetido, já vi isso demais. Então eu o convidei para que contracenasse com os acontecimentos da sua memória, como alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquelas saudades, entrando na paisagem de seu passado. (2008, p.81)

Esse recurso acaba sendo empregado nos momentos de grande emoção ou tensão vividos pelo personagem, como quando Casmurro coloca-se na perspectiva do espectador, ao presenciar o primeiro beijo entre Bentinho e Capitu, fazendo com que o narrador se torne, ao mesmo tempo, espectador e testemunha daquele momento, revivendo de forma encantada as mesmas emoções do passado, como se se tratasse de um segundo “eu”. Nesse caso, o espectador percebe que Casmurro e Bentinho já não fazem mais parte da mesma pessoa. Entretanto, tem-se a sensação de que Casmurro e Bentinho, apesar de distanciados pelo tempo e pelas linhas tortuosas da vida,

voltassem a se fundir em um só ser e, efetivamente, o narrador conseguisse “viver o que viveu”.

Nessa passagem, Casmurro não admite sua função de simples testemunha e adentra literalmente no passado, agindo sobre ele. O narrador tenta sentir as mesmas sensações da juventude e todo o prazer e felicidade que foram se perdendo pela vida afora; para isso, toca efetivamente o coração de Bentinho, na tentativa de recuperar os sentimentos perdidos. Esses encontros são marcados pela ideia de completude que se forma entre a figura de Bentinho e Casmurro, uma vez que, ao personificar suas memórias e se mostrar espectador delas, Casmurro adentra sua própria consciência e age em seu passado, podendo, de certa forma, modificar alguns acontecimentos.

É importante destacar que a figura do narrador não só adentra no passado, mas também assume uma posição de *voyeur* da própria vida. Isso ocorre nos momentos tensos de sua narrativa, em que Casmurro demonstra medo ou vergonha, espiando as cenas pelos cantos do salão: atrás de uma cortina, no canto de uma escada ou até mesmo na coxia. O narrador se esquia das situações narradas, como se devesse algo.

No microcapítulo “O desespero”, em que, tomado pelo ciúme, Bentinho deseja cravar as unhas no pescoço de Capitu e “enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com sangue...”, Casmurro suja a si próprio com o sangue da “perversa”. É como se o narrador revivesse aquele momento de ira e tivesse, em sua imaginação, realmente cometido o assassinato. Seria essa a presença de Carvalho, no lugar de Machado, querendo nos alertar de que aquele narrador não possui controle do próprio ciúme? E mais, que Bentinho não se encontra em sã consciência?

Outras cenas expressam a noção de que certos acontecimentos narrados são frutos da imaginação de Casmurro. Como no início do primeiro episódio, quando o narrador fala das inquietas sombras que o atormentam porque ele realmente as vê, o que dá a sensação de que Bentinho está tão desequilibrado a ponto de ver fantasmas. Se não bastasse isso, em momentos chave da minissérie, Bentinho

enrola-se nas cortinas como um morcego, ou então cria asas como um pássaro, narrando do teto do salão.

O momento em que o narrador transforma-se em um pássaro refere-se ao microcapítulo “Uma Ideia”: “um dia, – era uma sexta-feira, – não pude mais. Certa ideia, que negrejava em mim, abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as ideias que querem sair”. A minissérie concretiza essa imagem formulada por Casmurro, que seria como um bater de asas, levando-a a se materializar: transforma Casmurro na própria “ideia”, que se mantém no teto, assistindo a si próprio e filmando lá de cima, com uma câmera nas mãos, as situações ocorridas no chão do teatro. Temos, nestes momentos, o olhar único e já confuso de Bentinho – com a utilização do plano ponto de vista subjetivo, como um Deus que observa tudo de cima.

O espectador entra em contato com cenas completamente fantasiosas e, até certo ponto, oníricas, em que há a denúncia de que o angustiado Bentinho não possui compromisso com a verdade, contando acontecimentos passados e distantes que lhe vem à mente e que são resultado da junção de realidade e ilusão.

O espectador percebe que, assim como no romance, a minissérie apresenta apenas a visão de Bentinho sobre os fatos que narra. E isso não é por acaso, pois são usados, propositalmente, recursos de filmagem que nos levam à essa conclusão, a começar pelas imagens borradas e um pouco desfocadas que simulam o ponto de vista de Casmurro. De acordo com entrevistas fornecidas por ocasião do lançamento da minissérie, essa foi uma invenção do diretor Luiz Fernando Carvalho, que criou uma retina cheia de água posta diante da câmera, apelidada de “lente Dom Casmurro”, que serviu para representar os momentos em que Bento Santiago observava algum acontecimento do passado, como se suas memórias estivessem misturadas à fantasia e ofuscadas pelo tempo.

Além disso, as imagens produzidas a partir desse recurso tinham o propósito de dar à cena uma aparência aquosa, fazendo lembrar os olhos de ressaca de Capitu e, claro, imprimir a condição

de rememoriador de Casmurro, afastado de seu presente e levado pelos olhos de Capitu até o passado. Embora essas observações não estejam explícitas no discurso do narrador, os recursos usados por Carvalho para representar a visão de Bentinho tiveram um bom resultado, uma vez que a minissérie conseguiu empregar o plano ponto de vista subjetivo e acrescentar, sutilmente, uma interpretação do olhar e pensamentos do narrador.

Aqui, parece-nos importante lembrar que todos os personagens da história são vistos pelo narrador e apresentam-se na forma em que foram guardados pela memória de Casmurro. Assim, explica-se a caracterização exagerada de todos, com maquiagens marcantes e figurinos excessivos que os tornam pequenas caricaturas que trazem consigo elementos que foram marcantes para Bentinho. Como exemplo, temos o figurino de Capitu: quando jovem, interpretada por Letícia Persiles, a personagem usava vestidos claros e leves; com a evolução da história, passou a usar vestidos mais escuros e a vestir um arranjo floral na cabeça, como o de uma cigana, fazendo lembrar sua personalidade de “cigana oblíqua e dissimulada”.

Na segunda parte da minissérie, quando os personagens já estavam adultos e Bentinho e Capitu casados, o narrador se desvencilha de sua função de corifeu e adentra nos bastidores da ópera, passando de chefe do coro a organizador do espetáculo, acumulando as funções de diretor e apresentador e, por que não dizer, de escritor e narrador literário.

Nessa parte, as imagens assumem um tom mais sombrio e a narrativa de Casmurro torna-se mais pesada; o narrador deixa de contar certos acontecimentos para expor suas impressões sobre eles ou tecer observações sobre a construção de sua obra. Demonstrando que não tem muita certeza do que diz, Bentinho assume uma postura um pouco insana e raivosa, vai de um lado a outro do salão, aproxima-se bastante da câmera, como quem quisesse atravessar a tela, gesticulando e falando de forma áspera e arrogante. O senhor chorocho do início da minissérie começa a sair de cena e Casmurro vai se tornando, efetivamente, Casmurro.

O narrador-apresentador torna-se bastante invasivo, chegando a roubar a função do fotógrafo que havia tirado seu retrato nupcial com Capitu. Quando o retrato foi tirado, Casmurro surgiu por detrás da lente, o que torna evidente sua participação, e demonstra que ele não temia mostrar-se como o autor literal da imagem produzida. Como afirma Silviano Santiago:

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. [...] Sua autenticidade advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (2002, p.46-7)

Esse mesmo indício de autoconsciência ocorre quando, por trás das cortinas vermelhas, Casmurro tem em mãos uma antiga luneta com a qual guia o olhar do espectador pela cena. Por meio de um plano ponto de vista subjetivo, Bentinho mostra a sua visão e efetivamente seu olhar sobre os fatos que são contados. Se no romance o narrador guiava nossa leitura através de suas palavras, aqui Bento Santiago direciona o olhar do espectador com a câmera, levando-o a ver apenas o que é mostrado por sua “câmera”. Além disso, devemos notar que, se a principal função de uma luneta é observar os astros e, portanto, tornar visível objetos distantes, nesse caso, a luneta de Casmurro funcionaria como instrumento de *zoom*, que esse apresentador encontrou para aproximar os acontecimentos e, principalmente, a imagem de Capitu de si. Para arrematar, ao final da cena, Bentinho inverte a função da luneta e a transforma em uma flauta, que é tocada por ele ao sair de sua posição estratégica de espião.

Em outras ocasiões, Casmurro utiliza um porta-retratos para enquadrar as personagens, como numa brincadeira infantil. O narrador-apresentador comporta-se como se detivesse uma câmera e seguisse os personagens de sua família, escolhendo a quem deve dar

o foco. Esse comportamento deixa evidente que Bentinho é quem cuida da iluminação, dos espaços e da seleção de cenas, como se não houvesse a figura de Carvalho por trás das filmagens, pois quem está no controle do espetáculo, assim como no romance, é Bentinho.

Quando Bento Santiago rememora o velório de Escobar, a imagem é surpreendente, pois o tom sombrio de sua narração dá lugar a uma imagem leitosa sem qualquer imagem ao fundo. Se antes a visão do espectador era prejudicada pela penumbra, agora ele torna-se quase cego pelo excesso de luz das imagens: o que se vê é apenas a figura de Capitu e seus olhos “de ressaca” vindo ao caixão e admirando o morto. A mulher usa um vestido bufante e negro, com um véu também preto que se contrapõem ao fundo branco da imagem. Nesse momento, em plano subjetivo, temos, exclusivamente, o olhar de Casmurro sobre a situação.

Bentinho, ao desprezar tudo que existe ao redor e focar seu olhar em Capitu, acaba forçando o espectador a admitir seu ponto de vista, pois não há qualquer informação além daquela que ele quer nos mostrar. Seria esse o momento que Casmurro mais usa para construir seus argumentos sobre a traição de Capitu: ao mostrar sua expressão de dor, Bentinho evidencia que sua esposa sentiu, tanto quanto Sancha, a morte de Escobar, equiparando o sentimento de ambas e colocando-as em pé de igualdade diante de Escobar, imaginando-o amante de Capitu. Todas as pessoas que estão em volta são desprezadas, o olhar de Bentinho fixa-se apenas naquela que o interessa no momento, Capitu. Dessa forma, o corifeu tenta buscar naqueles olhos de “ressaca” a denúncia da traição para convencer seu espectador do fato.

Ao adotar o plano subjetivo, Carvalho permite que nós, enquanto espectadores, adentremos na consciência de Casmurro, pois, como afirma Marcel Martin, “o primeiro plano corresponde [...] a uma inversão do campo de consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo” (1990, p.40). Temos, nesses momentos, a visão íntima de Bentinho sobre os fatos que narra e não a construção de seu espetáculo, deixando claro que ambos fazem parte de sua ópera.

No que tange ao leitor/espectador, além de ser intimado a participar da história, acaba também sendo ficcionalizado, adentrando no espetáculo de Casmurro. Ao contrário do que acontece no romance, em que o leitor apenas recebe informações e tem de discutir consigo mesmo para desenvolver uma interpretação dos fatos narrados, na minissérie ele tem vida própria e ganha o poder de interromper a narrativa de Bentinho, pedindo explicações sobre a história que está sendo mostrada. Como mais um resultado de mistura de tendências, no microcapítulo “Embargos de terceiros”, temos a impressão de estar assistindo a um programa de auditório, no qual o público pode expressar sua opinião sobre o episódio que está sendo exibido.

Bentinho, em meio a um cenário típico do século XIX, atende um celular e se explica ao espectador, do outro lado da linha, falando sobre seu ciúme e sobre o grande sentimento que tinha por Capitu, dizendo “sim senhor, Capitu era tudo”. Do outro lado, apenas ouvimos alguns ruídos, como se o interlocutor estivesse irritado com o apresentador, fazendo supostas críticas ao seu comportamento. Temos, nessa passagem, uma espécie de materialização do interlocutor e a junção do espectador empírico que está em sua casa vendo a minissérie com aquele fictício, que provavelmente devem pensar da mesma forma. Assim, como no romance, Casmurro dirige-se a tipos específicos de espectadores, que se fundem em seu discurso e se ficcionalizam em seu show.

O ciúme, que toma conta de Bentinho tornando-o completamente obsessivo e desequilibrado, é mostrado com antecipação na minissérie, pois já no microcapítulo “Um dia”, em que Bento Santiago leva o filho Ezequiel ao colégio interno, o maldoso pai revela-nos o desejo em ver a morte do filho. Na cena, ambos estão caminhando na rua em direção à escola, quando o menino tropeça e cai. Casmurro, então, imagina o filho dentro de um pequeno caixão branco, pronto para ser velado. Apesar de o narrador não mencionar isso no romance, devemos concordar que a cena foi essencial para antecipar ao espectador os futuros maus pensamentos

de Bentinho, que tentaria, de qualquer forma, livrar-se de Capitu e Ezequiel, tramando, inclusive, a morte ou o exílio deles.

Influenciados pela atmosfera sombria que toma conta da minissérie, podemos notar, nos dois últimos episódios, a presença constante de chamas sempre próximas de Casmurro, seja em forma de velas, de lamparinas ou lâmpões e até mesmo de um charuto. Esse fogo serve, inicialmente, para iluminar as cenas, que vão se tornando cada vez mais escuras. Mas não apenas para isso, pois quanto Bentinho mostra-se enlouquecido pela suposta traição cometida por Capitu e Escobar e sua tragédia caminha para o fim, a narrativa vai se tornando mais rápida e ele passa a queimar as páginas de seu manuscrito.

O ato desesperado de Bentinho faz alegoria ao seu próprio texto, que é essencialmente lacunar. Ao ver Casmurro queimando suas páginas, o espectador tem a sensação de que, ao mesmo tempo em que escreve, ele as queima, deixando de contar o que nelas estava escrito. É como se nessas páginas queimadas Casmurro tivesse revelado a verdadeira versão da história, com indícios e provas da culpa ou inocência de Capitu.

Para encerrar seu espetáculo, no microcapítulo “É bem, e o resto?”, Casmurro dirige-se ao camarim que existe atrás das cortinas vermelhas, senta-se diante do espelho e começa a tirar a maquiagem branca que lhe cobre o rosto. Dessa forma, mostra os bastidores de sua ópera e revela ser um ator que estava representando. Informando ao espectador de que seu espetáculo tinha chegado ao fim, Casmurro inclusive tira seus bigodes, característica principal em sua composição de *clown*.

Quando o personagem retira a maquiagem e guarda seus acessórios em uma maleta, deparamo-nos com a figura de Bento Santiago despedindo-se de Dom Casmurro, como se aquele senhor fosse uma segunda personalidade sua, um segundo “eu”, a florado em seu ser apenas para que pudesse recompor suas memórias. Além disso, ao abrir sua maleta, na imagem refletida, vemos não a imagem de Bento Santiago, mas a do menino Bentinho. Seria, nesse

caso, Bentinho o autor implícito de Casmurro, como uma segunda identidade criada apenas para dar vida à ópera que nos foi apresentada? Estariam Bentinho e Casmurro um dentro do outro desde o início?

Dessa forma, podemos pensar que, assim como no romance, temos um mosaico de autores. Explicando melhor, temos no romance a figura empírica de Machado de Assis escrevendo a obra *Dom Casmurro*; em segundo lugar, seu autor-implícito que permeia a escrita de Bentinho e, em terceiro, há Casmurro, o que conta sua própria história, autor-modelo de Bento Santiago: Machado de Assis > Autor implícito > Bento Santiago > Dom Casmurro.

Na minissérie, esse arranjo permanece, pois temos em primeiro lugar a figura empírica de Luiz Fernando Carvalho organizando e escolhendo cenas, depois Casmurro contando sua história e mostrando-se como o organizador da ópera e, por último, a revelação de que Casmurro era apenas um personagem criado por Bento Santiago: Luiz Fernando Carvalho > Bento Santiago > Dom Casmurro. Ao fim, eles se misturam e Casmurro sente-se efetivamente Bentinho.

Entretanto, esse não é o fim da minissérie, que se encerra apenas com o microcapítulo “Final”, criado por Carvalho, quando Bento Santiago passa a acumular características de todos os personagens de sua história. O narrador/apresentador surge na tela sentado em um banquinho no meio do salão, usando o xale de D. Glória, os óculos de Prima Justina, o arranjo de cabelo de Capitu, a barba de Escobar, maquiagem de José Dias e outros acessórios que lembram os de outros personagens da trama. Seria este um aviso de que Bentinho, ao final de sua tragédia, tenha se tornado um ser híbrido? E mais, que esse deixou-se contaminar pelas “inquieta sombras” que queria afastar? Ao final, vemos que Bentinho perdeu sua própria identidade e essência, dando lugar a um ser contaminado pelas memórias e por todas as sombras que o cercavam.

Algumas mudanças realizadas na minissérie merecem atenção, pois possuem ligação direta com a figura do narrador, e dizem

respeito às omissões de certos capítulos presentes no romance, como “A ópera”, que exploramos em “A linguagem dialógica do Casmurro”.

Carvalho suprimiu a conversa de Bentinho com o velho tenor italiano, não recontando ao espectador o diálogo que explicaria a origem da vida e que, portanto, explicaria a afirmação de Casmurro de que “a vida é uma ópera”. Por outro lado, o diretor usou esse pequeno capítulo para emoldurar toda a minissérie. Como já explicamos anteriormente, a produção se concretiza através de um tom completamente operístico e Casmurro atua como o corifeu de sua peça.

Capitu é um produto em que se imbricam elementos operísticos, como a realizar na composição audiovisual a cosmologia do ex-tenor. Obviamente, esse aspecto operístico não existe literalmente em Dom Casmurro, a não ser na alegoria do tenor Marcolini, que a minissérie expande a ponto de se concretizar na diegese. Até o final do último capítulo da minissérie, devido aos gestos grandiloquentes, tem-se a impressão de que, ao abrir a boca, os personagens cantarão árias e duetos, o que nunca acontece. (Pucci, 2012, p.223)

Apesar de Carvalho não ter retomado o capítulo em questão, a escolha não tornou menos crítica a obra de Machado, muito menos deixou de mostrar a importância de tal episódio para a construção do romance e da minissérie. Ao contrário, como fez em toda a produção, o diretor materializou a ópera no palco e deu vida a um elemento abstrato do romance, o que completa seu jogo metaficcional.

Outro capítulo suprimido foi “Uma égua”, em que Bentinho revela sua capacidade de devanear sobre fatos concretos da vida: “Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias [...] a imaginação foi a companheira de toda a minha existência”. Apesar de percebermos que Carvalho buscou demonstrar concretamente que estávamos diante de um narrador desequilibrado e altamente fantasioso, não podemos dei-

nar de pensar que esse capítulo talvez fosse necessário para que o espectador se desse conta da falta de confiabilidade do relato de Casmurro, pois é um dos principais momentos em que ele denuncia a si próprio como um ser bastante imaginativo. Esse capítulo seria essencial para caracterizar a ambiguidade da narrativa de Bentinho e alertar seu interlocutor da incoerência de certos acontecimentos, uma vez que possam estar sendo distorcidos por ele.

Enfim, poderíamos analisar muitas outras cenas, ou outros momentos que explicassem como se deu a transposição do narrador Casmurro para a versão televisiva e, mais que isso, como sua figura foi essencial para dar à minissérie o aspecto metaficcional que a caracteriza. Entretanto, as considerações que fizemos nos parecem suficientes para entender que, assim como no romance, o Bentinho de Luiz Fernando Carvalho, com seu jeito de *clown*, apresenta-nos do seu ponto de vista a versão sobre os fatos que narra, assim como evidencia que temos diante de nós nada além do que uma obra de arte e uma construção ficcional.

O teatro representacional

Depois de analisarmos como o narrador Bentinho construído por Luiz Fernando Carvalho identifica-se com o narrador do romance *Dom Casmurro* e como sua linguagem digressiva e intervencionista contribui para a metaficcionalidade e dramaticidade da minissérie, parece-nos importante observar como a performance dos demais atores, o cenário e a mistura de diferentes elementos, que remetem ao teatro representacional, também têm participação na construção metaficcional de *Capitu*. Como afirma Bulhões:

A metalinguagem em *Capitu* faz alarde do ficcional explicitando procedimentos do seu próprio território semiótico: dá-se como espetáculo visual, aponta para o construto da representação cênica, sugerindo parentescos entre o campo audiovisual e um repertório vasto da tradição teatral. (2012, p.64)

Como mencionamos anteriormente, a minissérie ocorre em um espaço único, o Salão do Automóvel Clube do Brasil, um palacete rústico que se modifica constantemente ao longo dos capítulos. Como uma casa de boneca, o local é reconstruído a cada cena, revelando ao espectador sempre um novo ambiente ficcionalmente tratado. A preocupação com esse lugar único reflete-se na própria estruturação da minissérie, que exclui de seu roteiro passagens que obrigatoriamente se passariam fora do casarão e do Rio de Janeiro, como a permanência de Bentinho na faculdade de direito em São Paulo – que também é uma elipse no romance – e o exílio de Capitu na Suíça.

Pouquíssimas cenas foram gravadas fora desse ambiente, algumas delas foram feitas em antigas ruas do Rio, que também receberam um tratamento especial, já que as fachadas dos prédios foram camufladas com *afiches* e pichações. Outras foram filmadas diante do mar, recebendo um filtro que deixava as imagens com um tom mais acinzentado. As demais cenas, as que representam pontos da capital fluminense, foram construídas no mesmo casarão a partir de cartazes sobrepostos e rasgados, com colagens e remendos, construindo paredes variadas e com diferentes faces.

Além disso, nada é mais teatral do que improvisar cenários para que os atores interpretem diante de seu público. Carvalho parece ter feito exatamente isso, pois todos os elementos apresentados neste espaço cenográfico têm uma aparência extremamente ficcional, ora desenhados a giz no chão do salão, que é pintado como uma lousa escolar, ora feitos de papel ou revestido por ele; até mesmo animais são substituídos por representações, como os cavalos que aparecem em cena, que são réplicas compostas por cavaletes de aço ligados a cabeças equinas esculpidas em madeira.

Outro elemento que determinou a extrema ficcionalidade foi a escolha de Carvalho de colocar estátuas de papelão em meio ao cenário. Assim, ao invés de contratar figurantes para cenas que supostamente ocorriam em locais públicos, o diretor representou essas pessoas em forma de desenhos feitos em papelão. Surgindo em meio às cenas, tais “estátuas”, que muitas vezes contracenavam

com os atores, davam a justa dimensão de que nada mais eram do que cenário.

Para ambientar a minissérie em um local de ruínas, o salão foi coberto com camadas de papeis e foram mantidos os grandes pilares, o teto e os espelhos envelhecidos. A ideia da produção era criar um grande ambiente em ruínas que representasse cada ponto da memória de Casmurro. Como nossa imaginação não possui paredes e nem mantém claramente delimitado um pensamento de outro, misturando lembranças com imaginação, também os cenários tomaram essa linha, ficando bem próximos uns dos outros, interpenetrando-se muitas vezes, mostrando uma mistura de elementos reais e representacionais, como o muro e o quintal que separavam a casa de Bentinho e a de Capitu, desenhados com giz branco no chão, enquanto a vegetação do local, era ora representada por folhas secas jogadas ao chão, ora por uma projeção de luz refletida na parede ao fundo.

Os grandes espaços do salão mostravam as salas de estar da casa dos Santiago, dos Pádua e os quintais das casas. Como não havia paredes, as delimitações entre um cenário e outro eram feitas por escadas e portas, que também não passavam de meras representações, uma vez que se tratava de arquétipos de madeira carregados pelas mucamas das casas.

Não podemos deixar de mencionar que as mucamas atuavam como contrarregras do espetáculo, movimentando os cenários para que os atores atuassem neles. Vestidas de empregadas, elas entravam em cena e favoreciam a atuação, mostrando ao telespectador que o cenário era construído diante de seus olhos, lembrando, mais uma vez, que aquilo era representação, não realidade.

Os objetos e móveis que compunham o cenário vinham, em sua maioria, de antiquários, sem, porém, pertencer a um único estilo: alguns eram típicos do século XIX, mas outros eram objetos criados já no século XX. Além disso, houve grande utilização do jornal como recurso cênico. Talvez como forma de homenagear Machado,

vários objetos foram feitos a partir do material: camas, cortinas e o trem que levava Bentinho ao Seminário.

Outro aspecto bastante relevante quanto à influência do teatro na minissérie é a atuação dos personagens, pois, além de atuarem após a abertura das cortinas vermelhas, logo no início do primeiro capítulo já podemos notar que os atores presentes na sala da casa da família Santiago posicionam-se de forma representativa, ocupando espaços previamente marcados, como se estivessem efetivamente sobre um palco e diante do público, que no caso é representado pelo olhar da câmera.

A partir desse momento, vemos que o tom escolhido para contar a história é o teatral, pois podemos notar que a própria caracterização dos personagens é bastante caricata, que as maquiagens são fortes e bem marcadas, que o vestuário é exagerado, e que o biotipo dos atores é bem marcado, extremamente magros ou gordos.

Essa característica se acentua quando observamos que são poucos os objetos em cena e que cabe aos atores transformarem aquele espaço quase vazio em uma cena completa de sentido. Para isso, eles se valem de gestos e expressões exageradas, que complementam o tom caricatural. É o que acontece com o próprio narrador Casmurro, como já analisamos anteriormente, e com o personagem José Dias (Antônio Karnewale), que ganha espaço na minissérie com um papel completamente extravagante.

De uma forma geral, todos os personagens assumem esse tom dramático. Basta lembrarmos-nos de Dona Glória (Eliane Giardini), caminhando o tempo todo aos berros pelo salão, e dos personagens que ficavam estáticos para esperar que outro acontecimento paralelo ocorresse ou que o narrador terminasse de fazer algum comentário sobre a cena que havia acontecido, mais um recurso teatral usado para nos lembrar de que estamos assistindo a uma peça ficcional que pode ser interrompida por seu narrador a qualquer momento, pois está sendo montada por ele em sua mente. Portanto, o que temos não é a janela aberta do cinema, mas representações ocorrendo diante de nossos olhos.

Entretanto, *Capitu* é uma minissérie, um produto feito para a televisão e não uma peça de teatro. O que a caracteriza como tal são os recursos filmicos usados em sua produção. Não podemos deixar de notar que a iluminação e seu trabalho de projetar luzes, criar sombras, assim como o de fornecer a luminosidade adequada à cena, caminha ao lado do trabalho realizado pela câmera, que aproxima e distancia imagens, dando foco para os elementos mais significativos da minissérie. Esses são elementos primordiais para a construção de cada espaço e para a valorização de cada gesto dos atores, recursos que fazem de *Capitu* uma obra audiovisual, pois os elementos que a constituem são teatrais, mas a narrativa é fílmica.

A inserção de efeitos especiais mostra ainda mais tal característica fílmica e ficcional da minissérie, como no microcapítulo “A catástrofe”, em que Bento Santiago e Escobar estão conversando no peitoril do andar superior do teatro: quando olham para baixo, ao invés de verem o chão do salão, veem um mar em projeção digital frente a cortinas vermelhas e dentro do casarão em ruínas.

Esse artefato moderno nos faz pensar a sobreposição temporal presente em toda a minissérie, reforçando seu caráter ficcional. Carvalho mescla vários momentos, unindo objetos do século XIX com outros característicos da era pós-moderna. Exemplos bem marcantes desse recurso são uma câmera digital, ou quando o jovem poeta do trem é alvejado de repórteres, ou quando Casmurro atende um celular ou conversa com Escobar em um elevador panorâmico, quando ouve música em um aparelho mp3 ou dança música eletrônica com Capitu em um baile no final dos anos 1800.

Se não bastassem tais objetos que simbolizam a contemporaneidade, a minissérie é composta por um *mix* de imagens em preto em branco do início do século XX (como já vimos no tópico anterior), imagens feitas dentro do Salão do Automóvel e outras de paisagens modernas da cidade do Rio de Janeiro, como o trem suburbano que abre e encerra a minissérie, além da imagem aérea do Cristo Redentor, que mostra o Rio de hoje.

Como afirma Carvalho, “eu espelhei aquelas situações e as lancei em outras relações de imagens, procurando um diálogo com possibilidades simbólicas da modernidade, abrindo o texto a outras visibilidades” (2008, p.78). Trata-se, portanto, de uma relação com a própria figura machadiana, que se mantém atual através dos tempos e se encaixa em qualquer tempo e lugar, enfatizando sua característica canônica, que ultrapassa tempos e quebra limites, até mesmo ficcionais.

Outra cena que brinca com os tempos e que nos parece a mais importante delas está presente no microcapítulo “Otelo”. No romance, a cena apresenta Casmurro no teatro, deliciando-se com a tragédia shakespeariana ao imaginar-se no papel de mouro enganado ao ver a condenação mortal de Desdêmona, a mesma que ele desejava para Capitu. Carvalho não retrata fielmente a passagem, pois Bentinho vai ao cinema e não ao teatro, indo assistir à adaptação cinematográfica de *Otelo* realizada por Orson Welles, em 1952.

As cenas de Bentinho no cinema são intercaladas com as do filme feito por Welles, marcando um descompasso cronológico, pois aquele narrador, trajado ao estilo de 1800, encontra-se em uma sala de cinema típica de meados do século XX, exacerbando a ficcionalidade da cena e fazendo saltar aos nossos olhos que a produção, dessa forma, declara-se ficcional e, portanto, metaficcional.

Entretanto, o mais importante nessas cenas é o fato de a minissérie ser autorreferencial, através de um jogo intertextual. Como afirma Bulhões:

[...] a adaptação audiovisual de *Dom Casmurro*, que é *Capitu*, remete a outra adaptação audiovisual, filmica, ou seja, ao modo como Orson Welles “leu” a obra shakespeariana. Se a minissérie de Luiz Fernando Carvalho se faz “a partir” do romance de Machado de Assis, o filme de Welles se fez “a partir” da tragédia de Shakespeare. Por outro lado, se *Dom Casmurro* dialoga intertextualmente com *Otelo* de Shakespeare, *Capitu* nesse momento faz jogada intertextual com *Otelo* de Welles. (2012, p.67)

Os tempos são amarrados na minissérie em um mosaico de tendências. Carvalho afirma que trata o tempo como um personagem e não “como um elemento narrativo simplesmente, uma época específica, o final do século XIX, não é isso. Esse drama [...] poderia e certamente está acontecendo neste momento em Copacabana” (2008, p.76). *Capitu* elabora rupturas temporais que acabam destruindo a sequência lógica da narrativa fílmica. Ao construir diálogos entre diferentes épocas, temos imagens intercaladas, emolduradas por seus traços característicos, que se comunicam e se interpenetram, fazendo com que o telespectador atente aos truques usados pelo diretor e se conscientize que aquilo é uma obra de ficção.

Como afirmam Reichmann & Herrera, o espectador da obra autorreferencial está:

[...] liberto das amarras de um universo ficcional tradicional e coerente, marcado principalmente pela narrativa fílmica linear, fica livre para ir criando as diegeses à medida que as assiste, acompanhando os diálogos que se estabelecem entre as duas épocas, participando assim do processo de recriação das narrativas. Ele reconhece o filme como ficcional e automaticamente se coloca como alguém que está montando um quebra-cabeça e que, portanto, terá que juntar as peças que se encaixam. (2006, p.57)

Como podemos notar, *Capitu* chama a atenção de seu espectador para a artificialidade do narrar de Bentinho. Além disso, sua câmera atinge o outro lado ficcional e mostra o teatro como principal trunfo autorreferencial. Carvalho aproveita-se do conceito de que o espetáculo cinematográfico é apenas imagem e não realidade para exacerbar elementos que tornem a minissérie completamente lúdica.

Dessa forma, selecionamos algumas cenas que possuem grande pertinência na análise metaficcional da minissérie e que conseguem unir, em poucas tomadas, a maioria dos elementos ficcionais que discutimos, gerando uma relação poética e, por muitas vezes, metafórica, com o romance que lhe serviu de base.

Uma delas, certamente, é a cena que apresenta Capitu ao público, inserida no final do microcapítulo “Do Livro”. A cena começa com o abrir de cortinas vermelhas que revela uma menina descalça, dançando com uma vareta nas mãos ao som de *Elephant gun*, de Beirut, no fundo do salão; à frente, bem próximo do olhar da câmera, temos o velho Casmurro observando-a. Na tomada seguinte, já temos o narrador caminhando atrás da menina Capitu que dança, corre e traça uma linha de giz pelo chão, linha que ele segue, equilibrando-se com o auxílio de sua bengala.

A câmera passeia pelo salão acompanhando os movimentos bruscos e circulares que Capitu realiza. Neste ponto, podemos lembrar que o salão representa a mente de Casmurro. Como ele ainda não começou a revelar suas memórias, o espaço ainda se encontra vazio, apenas com a presença daquela que mais atormenta seus pensamentos: Capitu.

A menina está usando um vestido branco, como os que usava na adolescência, e descalça, como para simbolizar sua inocência. Por outro lado, usa também uma rosa vermelha para prender os cabelos e um xale bordô para cobrir os ombros, mistura da menina Capitu com sua fase madura, a da “cigana obliqua e dissimulada”. Além disso, Capitu traça um fio com sua vareta e risca o chão de giz como se fosse uma bruxa que dança, ora de forma lúdica e inocente, ora com movimentos sensuais, enfeitiçando não só Casmurro mas também o telespectador.

A cena ocorre entre a abertura e fechamento de cortinhas vermelhas, fazendo parte da imaginação do narrador. Depois que as cortinas se fecham, a música vai se acabando, a luz se apaga e o fio de giz se torna mais fraco, até que Bentinho se desequilibra e cai. O desequilíbrio é representado com um risco na folha em branco em que Casmurro escreve, como se estivesse denunciando sua falta de controle sobre Capitu e deixasse visível que, depois de tanto tempo, sua vida ainda era guiada por aquela menina. O fio feito a giz se confunde com o próprio fio da sua vida e até mesmo com o fio narrativo, que será guiado e produzido tendo em mente Capitu: ela é o motivo maior da escritura e é ela quem guiará a escrita de Bentinho.

[...] o caráter cênico-teatral em Capitu é enfatizado pelo abrir-se de uma grande cortina vermelha, presente em momentos distintos da minissérie. No início, tal descortinar é sinal indicativo – “ritualístico” – do ato de narrar de Bento Santiago e, ao mesmo tempo, demarcador do início do espetáculo cênico-televisual, franqueador de acesso ao mundo ficcional. (Bulhões, 2012, p.65)

Há uma relação entre a ópera, o espetáculo e a vida, pois ao mesmo tempo em que Capitu se mostra capaz de guiar o velho Casmurro, também demonstra seu poder em criar seu universo e trilhar o próprio caminho, enquanto o narrador ainda se mantém preso a ela e às lembranças que traz.

A falta de recursos cênicos e o esquematismo nessa cena são bastante visíveis, pois é criado um quadro metafórico dos sentimentos de Bentinho apenas com gestos e movimentos dos atores. Capitu e Bentinho estão claramente sintetizando movimentos de dança e teatro, construindo a cena diante de nossos olhos, o que a torna bastante lúdica. O lirismo e a fantasia alcançam seu ápice e o telespectador vê-se diante de um balé de movimentos significativos para entender a narrativa e o sentimento, ainda pueril, de Casmurro.

Vale lembrar, nesse momento, que o balé e a mistura de ritmos de dança estão sempre presentes na minissérie, principalmente naquelas cenas em que Capitu e Escobar estão atuando. No que diz respeito a Capitu, com seu jeito sensual, ela aparece na mente de Bentinho por vezes dançando de forma divertida, como na cena que analisamos, por outras como uma cigana, misturando ritmos de salsa e merengue.

No que tange a Escobar, já em sua apresentação ao telespectador, assim como ocorreu com Capitu, ele também aparece dançando. Entretanto, o tom da cena é bastante intenso: ao som de *Iron Man*, de Black Sabbath, Escobar faz uma entrada triunfal na sala do seminário, dançando com movimentos fortes e sendo quase endeusado pelo olhar de Bentinho, que se mantém sentado à mesa anestesiado pela presença do colega.

Outro momento bastante simbólico é a representação da morte de Escobar. No microcapítulo “A catástrofe”, o mar de ressaca onde o personagem se afoga é reproduzido por um grande plástico azul que é movimentado, simulando ondas, pelos próprios atores da minissérie: em meio aos movimentos, Escobar dança e nada, até que perde as forças, ficando totalmente estático e imerso no plástico.

Assim, podemos notar que Carvalho distancia-se de alguns elementos presentes no romance, criando novos diálogos com o público, mesclando imagens e sons do passado a outros do presente. Também compõe uma trilha sonora inusitada, que mistura músicas clássicas com samba, música popular brasileira, *rap* e *rock and roll* nacional e internacional, tudo imerso num ambiente predominantemente oitocentista, causando certo estranhamento em quem assiste ao espetáculo.

Parece-nos que o diretor tentou desconstruir a imagem de um Machado sisudo, para mostrá-lo como um autor atual e moderno. Carvalho afirmou, em entrevista, que “os jovens precisam entender Machado como um grande criador, interativo, imagético, emocional, irônico, melancólico e atemporal”, tentando ressaltar a característica universal de Machado para aproximá-lo de nossa atualidade. A estratégia fica ainda mais visível quando o diretor escolhe a música *Desabafo*, do *rapper* D2, para compor a trilha sonora, numa tentativa, parece-nos, de recuperar o tom de denúncia social presente na obra machadiana e relacioná-la com músicas contemporâneas que possuam o mesmo propósito.

Outra sequência que estabelece um jogo bastante metafórico com as ideias presentes no romance e que reforça a teatralidade da produção é a cena do muro inserida no microcapítulo “A inscrição”. Nesse episódio, Casmurro narra ao seu leitor/telespectador o momento em que descobriu ser correspondido por Capitu, pois a menina escreve no muro os nomes: “BENTO CAPITOLINA”, denunciando seus sentimentos por Bentinho.

Como podemos observar pelas imagens, o muro que divide o quintal das casas das famílias Santiago e Pádua é desenhado a giz

no chão do salão, deixando evidente que todo o cenário é uma representação supostamente feita por Capitu, pois é ela que detém, mais uma vez, o giz nas mãos e que continua a rabiscar o cenário, mostrando o seu constante domínio nas situações vivenciadas ao lado de Bentinho.

Enquanto a cena transcorre com o balé de corpos de Bentinho e Capitu ao chão, Casmurro narra fielmente, em *off*, a passagem como ocorre no romance. Não bastasse isso, entra novamente em cena e, observando os dois jovens ali entregues à escritura, joga um lenço para Capitu.

Seria esse o lenço de Desdêmona que causou toda a tragédia na obra shakesperiana? Nesse ponto, não podemos nos esquecer de que logo no início do primeiro episódio, quando Casmurro falava da sua ideia de escrever um livro, aparece uma folha com a escritura “Otelo” queimando na tela. Carvalho mostra, desde o começo, a forte influência que Casmurro sofreu do drama de Shakespeare e o diálogo que se mantém entre as duas histórias. Não faz isso, porém, de forma escancarada, apresenta sutilmente essas informações nas imagens, forçando o telespectador a interpretá-las de determinada maneira. De um modo geral, os intertextos do romance e algumas intervenções feitas por Casmurro enquanto narra suas reminiscências são transpostos para a minissérie na forma de representação imagética, cabendo ao telespectador identificá-las.

Essa intenção de metaforizar, em imagens, ideias abstratas presentes no romance toma conta da minissérie ao longo dos capítulos, criando, dessa forma, grandes alegorias. Como na cena em que Casmurro abre literalmente seu coração ao telespectador para mostrar os sentimentos que tinha por Capitu; a situação se dá quando Zé Dias comenta que a menina “tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que se case com ela...” despertando o início do ciúme no narrador.

Essas lembranças se tornam tão intensas que ele afirma ter o coração batendo mais forte: abre seu paletó e arranca do lado esquerdo

do peito um coração vermelho e pulsante e o apresenta ao espectador, ao mesmo tempo em que diz as seguintes palavras:

Estou que empalideci; pelo menos, senti correr um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido ouvi-lo. Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compõem, ajustando-se [...] A minha memória ouve ainda agora as pancadas do coração naquele instante. Não esqueças que era a emoção do primeiro amor. (microcapítulo “Uma ponta de Iago” - 1:34’)

Percebemos que Casmurro tem consciência de seu exagero, pois o personagem possui no canto dos olhos dois tubinhos que esguicham água com força, simulando as intensas lágrimas, chorando tão excessivamente e com expressões tão fortes que se assemelha a um palhaço. Talvez esse seja o momento mais exagerado de sua interpretação, pois Casmurro materializa, diante dos olhos do espectador, o bater de seu coração.

Vale destacar a cena em que José Dias compara os recém-casados, Bentinho e Capitu, a duas aves criadas em dois vãos de telhados contínuos, pois o que no romance é apenas uma sugestão, na minissérie ganha atenção especial: o casal é materializado na forma de duas pombas-rolas, ganhando mais força na interpretação de Carvalho.

Neste microcapítulo, “A felicidade tem boa alma”, José Dias tira de sua cartola, como em um golpe de mágico, as duas pombas e as entrega, com emoção, simultaneamente para Bentinho e Casmurro, que as lança para os céus, permitindo que ganhem espaço e liberdade. Após essa cena, as pombas vão, alegoricamente, para uma cena contemporânea e ganham os céus das praias cariocas. As pombas, geralmente usadas para simbolizar a união, acabam ganhando o sentido de liberdade e, como afirma Rouanet, “De repente essa alegoria de duas pombas-rolas, que desde sempre ser-

viu para simbolizar o amor, se transforma na alegoria de um amor culpado” (2008, p.72). Na mente de Casmurro, tudo acaba se tornando uma grande alegoria, criando sentidos diferentes para um mesmo objeto, mesmo que suas ideias não possuam uma correspondência lógica. O estudioso ainda afirma que “tudo pode significar qualquer coisa” (p.72).

Esse universo fantástico de Bentinho manifesta-se também no microcapítulo “O Imperador”, em que o menino, ao voltar do passeio público com o agregado José Dias, começa a imaginar a possibilidade de pedir ao Imperador que convença sua mãe a desistir da ideia de mandá-lo ao seminário.

Encostado no canto do ônibus, por si só uma representação, pois conta apenas com banco e janela, Bentinho vê o Imperador dentro de sua carruagem dourada no outro lado da rua. A caracterização do governante é bem carnavalesca, sua maquiagem lembra uma máscara veneziana e a roupa é uma mistura de farda com traje real; além disso, a aparição se dá em meio a confetes que são lançados por todos os personagens (Zé Dias, Prima Justina, mucamas), que se colocam na margem, acenando e reverenciando o nobre.

Como a cena representa um sonho de Bentinho, o tom surrealista e onírico é exacerbado. O menino atua na construção de seu próprio sonho, sendo o responsável pelo canhão de fumaça que ajuda a completar a atmosfera da cena. Além disso, as imagens recebem um tratamento diferenciado, tendo um tom sépia, que denuncia serem frutos da imaginação do narrador.

A representação onírica é levada ao extremo, reconstruindo até mesmo a confusão dos sonhos, como a mistura de pessoas e lugares e cenas curtas com pouco diálogo. Um exemplo é a chegada do Imperador na casa de D. Glória, anunciada por uma locução de rádio, em que a própria voz de Bentinho parece vir de uma transmissão radiofônica: ademais, a visão de sua chegada é mostrada pelas lentes de um binóculo, provavelmente usado por Bentinho.

Como se pode notar, essas cenas são ainda mais fantasiosas e teatrais que as demais, pois ocorrem claramente na imaginação de Bentinho, projetando o que ele havia sonhado. Tudo ali é proposi-

talmente falso, transcendendo em imagens o caráter lúdico e circense da infância e tornando a cena, até certo ponto, cômica.

É exatamente isso que a arte metaficcional faz, lembra seu espectador que está diante da ilusão de realidade, e mais, pede que ele seja cúmplice de seu espetáculo. Carvalho faz isso com o auxílio do teatro, da interpretação dos atores e da linguagem de romance, ele mostra a seu espectador a falta de verdade na vida através de um inventário imagético, assim como fazia o teatro de laboratório e do absurdo.⁵ André Piza afirma que “*Dom Casmurro* é um enredo de teatro lírico, de ópera [...] é um teatro de máscaras” (2008, p.34), portanto, nada mais coerente que se fazer uma adaptação televisiva que brinque com essas máscaras e com essa falsidade que corrompe até mesmo a ficção.

Em se tratando de máscaras, é pertinente fazermos algumas observações sobre o uso de espelhos na minissérie. Quando a história caminha para o fim e quando Casmurro já mostra estar completamente perturbado, as cortinas saem de cena e dão lugar aos espelhos, presentes na maioria das cenas seja como fundo, seja como instrumento de efeito.

Como é o caso da cena, no microcapítulo “De casada”, em que Bentinho e Capitu rememoram as aventuras da adolescência enquanto riem e se acariciam. O casal encontra-se diante de um espelho e Capitu é a todo momento filmada diante dele, como se fossem duas mulheres, o vídeo é praticamente dividido ao meio e temos, durante todo o tempo, duas Capitus.

O espelho faz parte da decoração original do Automóvel Clube, objeto que está completamente velho, cheio de marcas e ondulações. Desta forma, poderíamos pensar que esses espelhos são alegoria dos próprios olhos de Casmurro, pois, a partir de certo momento, o narrador já não tem mais a clara visão do passado, mas um conjunto de reminiscências, que em meio a marcas e fantasias,

5 O Teatro de laboratório consiste na arte que se constrói durante os ensaios e apresentações, ou seja, através do improviso; já o teatro do absurdo une crítica e autorreflexividade em suas peças. Ambos são considerados gêneros modernos da arte dramática.

projetam lembranças deturpadas, assim como as imagens criadas pelos espelhos do salão.

Além disso, a relação que a Capitu adulta mantém com os espelhos pode ser pensada como a própria imagem dupla que a personagem passa a ter para o espectador. Ao ser posta diante do público como uma personagem de caráter duplo, com uma personalidade duvidosa, não sabemos, na verdade, quem é Capitu e o que ela pensa, já que toda a história nos é narrada apenas por Casmurro.

Os espelhos podem, assim, ser vistos como a representação desse caráter duplo de Capitu, além de simbolizar a visão de Bentinho, também dúbia: sua visão vem da imagem criada pela câmera ou aquela refletida no espelho? Ao brincar com os reflexos, Carvalho nos faz pensar novamente sobre o conceito de realidade e representação, de imagem real e imagem refletida, criada e falsa, como as fornecidas pelos espelhos e pela minissérie.

Como afirma Rodrigues, “Eu podia muito bem pensar a Capitu como a própria modernidade. Ela é ágil” (2008, p.14). A partir disso, poder pensar que na produção da minissérie, Capitu seria a personificação do novo e, também, da pós-modernidade; é significativo podermos correlacionar Capitu e os espelhos com a própria autorreflexividade, tão discutida na arte contemporânea, pois, ambas contestam, de forma irreverente, valores e conceitos estabelecidos pelo realismo clássico.

Esse papel de Capitu fica evidente nas cenas finais, quando, ao guardar sua caracterização de Casmurro, Bento Santiago ouve a falecida esposa chamá-lo de Bentinho. Como no início da minissérie, o narrador caminha sobre um traçado de giz até deparar-se com a imagem de Capitu menina, dançando e chamando-o “Bentinho”. Na tomada seguinte, surge Capitu já adulta, na mesma posição, com o mesmo figurino e mesmos gestos, também evocando o menino. Há uma repetição da cena anterior, apenas com a alteração da atriz e, dessa forma, ambas são congeladas, ficando estáticas quando a luz sobre elas se apaga, como se faz no teatro ao final do espetáculo.

Evidencia-se dessa forma a frustração de Bento Santiago e sua fraqueza diante das sombras de Capitu, pois o mesmo sentimento mostrado no início da minissérie se repete no final: o narrador encerrando seu processo de rememoração mostra que foi guiado, do começo ao fim, pela mulher dupla, ora menina, ora cigana.

Isso tudo se revela um jogo com o conceito de *mimesis*, pois o tom pós-moderno que tomou conta da produção usou extensivamente de recursos autorreflexivos que revelam contestações ao modo de representação clássica.

Assim como fez Machado, ao apresentar suas ambiguidades irônicas, Carvalho reinventou o conceito de *mimesis* ao realizar uma montagem absolutamente “falsa” e por meio dos recursos teatrais. O diretor mostra tão explicitamente o que estava no romance que acaba se engajando na problemática da representação, pois não só o texto machadiano é que mantém um conflito com a concepção tradicional de representação, mas Carvalho também se envolve com a discussão e propõe uma reflexão sobre a própria realidade.

O diretor retoma elementos comuns às técnicas utilizadas por Machado: é instalado um teatro propositalmente falso que impede a inserção total do telespectador no universo ficcional e na narrativa fílmica. Além disso, o receptor não consegue se identificar com personagens tão exagerados. O telespectador de *Capitu*, assim como o leitor de Dom Casmurro, tem sempre de estar atento aos processos e mecanismos de produção da minissérie.

A proposta de misturar literatura, cinema, teatro e ópera na televisão faz nascer um produto completamente ousado, que não só mostrou um tratamento visual diferenciado e ligado ao teatro representacional, mas que potencializou o uso do falso e evidenciou as fronteiras entre verdade e mentira.

A autorreflexibilidade permitida pelo diretor serviu não só para revelar como se deu a elaboração da minissérie, mas para que o telespectador pensasse os processos criativos da produção. Por outro lado, o estilo de Carvalho mostrou-se livre da verossimilhança, pois ao mesmo tempo que conscientizou seu telespectador da ficcionalidade de *Capitu*, o manteve preso a códigos audiovisuais que direcio-

naram sua interpretação, assim como a linguagem intimista usada por Machado faz no romance.

Carvalho não faz isso apenas ao conscientizar seu telespectador da representação que existe na tela. Acreditamos que ele ultrapasse a barreira entre a realidade e a ficção para ressaltar a ligação irônica que existe entre o passado de Machado e seu presente. Ambos os artistas caracterizaram-se como manipuladores de seus discursos (verbal/visual), mostrando autoconsciência do fazer criativo. Do outro lado, o leitor/telespectador se vê com a mesma responsabilidade, pois a ele foi incumbida a tarefa criar e preencher lacunas de forma cautelosa.

O diretor chega a afirmar que se pudesse resumir o projeto em uma palavra, ela seria “diálogo”. É exatamente isso que faz: Carvalho busca um diálogo com *Dom Casmurro*, tanto que a alteração do nome da produção para *Capitu* evidencia o desejo da direção de propor uma comunicação com a importância da personagem de mesmo nome e, além disso, mostrar que a minissérie é uma releitura e não apenas transposição da literatura para a TV.

Tal respeito pela obra literária fica ainda mais evidente quando percebemos que Carvalho mantém a dúvida do espectador em relação à suposta traição de Capitu. É deixado em aberto o assunto mais discutido do romance, pois o diretor respeita a linguagem machadiana que impossibilita seu leitor de saber a verdade.

Apesar de Carvalho não transpor a história na íntegra nem na mesma ordem que se apresenta no romance, a minissérie praticamente transpõe as palavras de Machado para a tela da televisão, mostra-se fiel ao estilo machadiano, tentando reproduzir sua importância e originalidade através de criações inusitadas no campo visual.

Ao trabalhar com o conceito de fingimento através da combinação de recursos teatrais e objetos improvisados que remetem ao anti-ilusionismo, Carvalho trabalhou conceitos da ficção convencional e seu poder de envolver o receptor, o que não está só presente na televisão, ou na literatura, mas nas artes em geral. A minissérie representou, em sua forma de fazer ficção, a mesma técnica fic-

cional usada por Machado de Assis: o de negação das ferramentas narrativas que criam a ilusão de realidade, deixando claro que suas palavras são conscientemente elaboradas e que o romance não é mais do que uma construção ficcional.

Assim como fez *Dom Casmurro*, *Capitu* viola a conjectura realista, pois sua “representação representa-se a si própria” (Stam, 1981, p.20). Nós, enquanto telespectadores, retornamos ao *status* de leitores machadianos, pois como acontece na obra literária, Casmurro nos convida a preencher suas lacunas, que preenchemos através de falsas interpretações que se parecem, até certo ponto, verossímeis apenas para nós mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do diálogo firmado entre as artes audiovisuais e a literatura foi possível estabelecer uma comparação entre a obra *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e sua adaptação televisiva, *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho.

Como pudemos perceber no Capítulo 1, as duas artes, a literatura e o cinema, conviveram, desde o início deste, numa constante tensão de trocas, em que a narratividade tornava a relação entre elas possível, ponto de discussão entre os principais teóricos da adaptação, como, Randal Johnson (1987), Robert Stam (2008), José Carlos Avellar (2007), Ismail Xavier (2003), Linda Hutcheon (2006), João Batista de Brito (2006), entre outros.

No início, nas adaptações cinematográficas de obras literárias, exigia-se fidelidade entre a obra segunda e aquela em que foi baseada. Com o passar do tempo, a arte cinematográfica foi desenvolvendo uma linguagem própria, fazendo com que as adaptações se tornassem obras originais, distanciando-se cada vez mais daquelas que lhe haviam servido de ponto de partida. Já com a chegada da pós-modernidade, os aspectos mais importantes passaram a ser os elementos diferentes da obra e não os semelhantes, passando-se a observar as adaptações não como cópias, mas como releituras. Os atuais estudos se preocupam em observar como a adaptação foi

incorporada a um novo sistema, quais elementos foram suprimidos ou acrescentados a ela e, sobretudo, como elas se apresentam a um novo receptor, que muitas vezes, difere daquele que leu o texto literário. Enfim, seja qual for a linha teórica seguida, atualmente os estudos procuraram evidenciar as congruências e desigualdades existentes entre os dois sistemas artísticos, atentando para a possibilidade de união e diálogo constante entre eles.

Tendo como base esses conceitos, evidenciamos o sucesso das adaptações televisivas baseadas em textos criados pela literatura. Comprovando por meio de estudiosos como, Ana Maria Balogh (2002), Vela Lúcia F. Figueiredo (2010), Helio de Seixas Guimarães (2003), Michele Matterlart (1998) e Arlindo Machado (2007) percebemos como a televisão se consagrou como difusor da ficção, enriquecendo sua grade televisiva com produções vindas da literatura, seja em forma de especiais, séries, minisséries ou novelas, esta sendo, ainda hoje, a responsável pela maior audiência nas emissoras.

Não é de admirar que a televisão brasileira tenha feito uso da extensa bibliografia de Machado de Assis, um dos maiores escritores brasileiros. Sua rica produção e formato folhetinesco possibilitou a criação de várias adaptações, desde o início da TV, em 1952, com a novela *Helena*, de Ruggero Jacobi, até os dias atuais, com a inusitada criação da minissérie *Capitu*.

O que pudemos notar nesse percurso histórico foi que se essas obras foram, no início, encaradas como simples cópias dos textos literários que lhe serviram de base, resultando em leituras que apenas reproduziam os diálogos presentes nos romances e contos. Hoje isso raramente ocorre, pois é recorrente entre os produtores de televisão trabalhar com o conceito de releitura, imprimindo um novo olhar e estilo à obra adaptada, ampliando seus sentidos através de um diálogo criativo com a obra literária.

No Capítulo 2, buscamos entender melhor o conceito de meta-ficção. Através das contribuições dos estudiosos Linda Hutcheon (1984), Mark Currie (1995), Patrícia Waugh (1984), Robert Stam (1981) e Gustavo Bernardo (2010), vimos que a autorreflexividade

está presente nos textos literários desde seus primórdios, tendo apenas adquirido essa nova nomenclatura recentemente. A maioria dos críticos literários acredita que a metaficção não seja um gênero literário, muito menos uma característica comum às ficções pós-modernas. Para eles, a metaficção é um tipo de autorreflexibilidade utilizada pelo autor para revelar como se deu a elaboração da narrativa. Portanto, seu conceito pode ser empregado em obras de todos os tempos.

A metaficção em literatura apresenta-se como um desdobramento do próprio código literário. Trata-se de um processo metalinguístico em que os signos literários falam de si e apresentam-se a si com a intenção de revelar os andaimes de produção da obra literária e desmistificar a arte ilusionista.

Durante a leitura do texto metafictional, que se dobra sobre si mesmo, justificando e revelando seus meios construtivos, o receptor tem a sensação de estar sendo trazido de volta ao seu universo empírico, uma vez que é o próprio texto ficcional que tenta afastá-lo do mundo das ilusões e deixá-lo consciente de uma outra “verdade”: cabe a ele, portanto, saber caminhar por esses dois mundos que se interpenetram.

É o que ocorre no romance *Dom Casmurro*, em que o narrador, consciente de sua tarefa inventiva, faz comentários sobre sua própria função de contador da história. Valendo-se da ironia e da linguagem dialógica, ele direciona a leitura do público, pedindo-lhes que preencham as lacunas que ele deixou.

Ao mesmo tempo em que nos apresenta os acontecimentos do passado, Bentinho problematiza seu ofício de escritor e sua forma de escrever; tudo isso se revela uma tentativa de mostrar ao leitor a dificuldade da construção de uma narrativa e, ao mesmo tempo, aproximá-lo de si. Como quem quer um amigo, Casmurro chama o leitor para participar da produção e edição de sua obra literária.

Além disso, o romance instaura a metaficção como meio construtivo através da luta entre o narrador Bento Santiago e o autor implícito no interior do texto. Essa terceira voz tem a intenção dissimulada de trazer o leitor para o seu lado e fazer com que ele repen-

se as palavras ditas por aquele que conta a história. Esse “segundo autor” também seria a imagem que o escritor cria de si mesmo dentro da obra, sendo, portanto, uma instância fictícia.

Assim, esse autor implícito não aparece para resolver as questões entre realidade e ficção, mas para mostrar que o autor empírico se ficcionalizou na obra para “fiscalizar” o trabalho realizado pelo personagem Dom Casmurro, enquanto autor de seu livro ficcional e, simultaneamente, da obra empírica: um processo de idas e vindas que resulta, mais uma vez, em uma leitura paradoxal.

Tudo isso acaba tendo forte influência na releitura do romance feita por Luiz Fernando Carvalho na minissérie *Capitu*, uma vez que o diretor estabelece um diálogo com o romance, ultrapassando o conceito de transposição da linguagem escrita para a audiovisual.

A minissérie apresenta um hibridismo de tendências cinematográficas, televisivas, teatrais e circenses. Proporciona ao espectador uma representação literal dos aspectos explorados pelo romance machadiano, relacionando-os à contemporaneidade, numa obra atemporal que reflete a escrita múltipla e incessante de Machado e chama a atenção para a artificialidade do narrar.

Além disso, o diretor traz à tela o narrador irônico e metaficcional presente no romance, materializando-o diante de nossos olhos em um travestimento incomum. Dom Casmurro, que se mostra altamente consciente de sua função narrativa no romance, é mostrado ao telespectador como o corifeu em sua ópera, atuando como narrador, escritor, apresentador, produtor, diretor e, sobretudo, criador do espetáculo.

Da mesma forma que evoca seu leitor no romance, apontando-lhe as armadilhas de seu texto, o Bentinho de Luiz Fernando Carvalho dialoga com a câmera e chama, a todo momento, o espectador do outro lado a participar de sua história.

Se não bastasse isso, a minissérie faz forte uso do teatro representacional, forçando o elenco a improvisar movimentos e atuar em espaços que, senão vazios, eram compostos por objetos nada realísticos. Diante essas ferramentas metaficcionais, o espectador é obri-

gado a se conscientizar da ficcionalidade da produção, o que não o deixa esquecer que aquilo tudo nada mais é do que construção.

Assim como fez Machado no romance, Carvalho reinventa o conceito de *mimesis* e realiza uma montagem absolutamente “falsa”. O diretor mostra tão explicitamente o que estava no romance que acaba se engajando na problemática da representação, uma vez que não só o texto machadiano mantém um conflito com a concepção tradicional de representação, mas também o de Carvalho, que se envolve com a discussão e propõe uma reflexão sobre a própria realidade.

Com este trabalho, analisamos de que maneira foi feita a transposição do romance para a minissérie, dando importância, principalmente, aos aspectos metaficcionais ligados à arte dramática presentes na adaptação televisiva. Traçamos um estudo comparativo entre as duas obras, literária e televisa, explicando os pontos coincidentes entre elas e buscando uma interpretação das alterações feitas pela versão audiovisual.

Por fim, percebemos que Carvalho dialogou com Machado, buscando instrumentos significativos para reler o clássico. O diretor teve consciência de que o jogo

[...] metalinguístico não é só um truque estético, mas sim uma postura filosófica, de metaficção, uma espécie de solução cética para o problema de identidade de cada um ou de todo mundo. É como se esse olhar sobre si mesmo, assim duplicado, funcionasse como uma solução. (Bernardo, 2008, p.42)

E, nesse caso, a solução de Carvalho foi exarcerbar a grandiosidade de obras como *Dom Casmurro*, as quais, mesmo com o olhar atento do leitor, propõem questões que impedem que se consiga obter respostas definitivas que ponham fim às inúmeras discussões sobre a sua singular inventividade.

REFERÊNCIAS

- ABEL, L. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALTER, R. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ANDRADE, A. L. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- ASSIS, M. de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick Editora, 1997.
- AVELLAR, J. C. *O chão da palavra – Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.
- BARBOSA, J. A. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.) *O livro do seminário: Ensaio*. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, 1982. São Paulo: L/R, 1983.
- BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BERNARDO, G. Como a ficção responde à pergunta quem sou eu? In: *Revista Eletrônica do Vestibular da Uerj*, 28/04/2010. Disponível em: <http://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=40>. Acesso em: 25 abr. 2012.

- _____. *O livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- _____. Uma referência intelectual com uma obra revolucionária. In: CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: *Teoria contemporânea do cinema: Pós- estruturalismo e filosofia analítica*. (Org.) RAMOS, F. P. São Paulo: Senac, 2005.
- BRAYNER, S. *O labirinto do espaço romanesco*. São Paulo: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BRITTOS, V. C.; SIMÕES, D. G. *Capitu: literatura e sua metamorfose em produto do mercado televisivo*. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau*, 2009.
- BULHÕES, M. Para além da “fidelidade” na adaptação audiovisual: o caso da minissérie televisiva *Capitu*. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n.23. p.59-71, jun. 2012.
- CALÁBRIA, D. Amor proibido em cinco tempos: Iaiá Garcia. In: *O Globo*, 21 out 1989. MEMÓRIA GLOBO. *Dicionário da TV Globo*, v.1: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CALDWELL, H. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAPITU. Dir. de Luiz Fernando Carvalho. São Paulo: Som Livre, 2009. DVD sonoro, colorido. Português.
- CARVALHO, L. F. Diálogo com o diretor. In: CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- CASTELLO, J. A. *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1969.
- CASTRO, J. C. F. Rubem Fonseca e o romance metaficcional: estudos do processo de criação em O Caso Morel. In: *Revelli – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas*. v.3, n.2. out. de

2011. p.135-1551. Disponível em: <<http://www.ueg.inhumas.com/revelli>>. Acesso em: 16 abr. 2012.
- CHALUB, S. A *metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- COLOMBO, S. Hoje é dia de Capitu. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 nov. 2008. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211200807.htm>>. Acesso em 05. abr. 2013.
- CURRIE, M. (Ed). *Metafiction*. London: Longman, 1995.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Ufop, 1999.
- ECO, U. O leitor modelo. In: *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARIA, M. C. B. de. Teleteatro – fenômeno singular da televisão brasileira. In: Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional de São Bernardo do Campo. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/6/61/GT2-_CELACOM-_02-_Teleteatro-_Maria_Cristina.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2012.
- FARIA, Z. de. Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em A Rainha dos Cárceres da Grécia. In: XI Congresso da Abralic: Tesituras, Interações, Convergências, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/066/ZENIA_Faria.pdf> . Acesso em: 15 mar. 2012.
- FERREIRA, É. E. P. *A transposição da Literatura para o Cinema: reflexões preliminares*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006>>. Acesso em: 14 fev. 2012.
- FIGUEIREDO, V. L. F. de. *Narrativas Migrantes: Literatura, Roteiro e Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.
- PROENÇA FILHO, D. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- GASS, W. H. *Fiction and the figures of life*. New Hampshire: Nonpareil Books, 1958.
- GENETTE, G. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- GLEDSON, J. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOMES, E. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

- GUILHERMINO, A. *Dom casmurro*: A encenação de um julgamento. Maceió: Ufal, 2008.
- GUIMARÃES, H. de S. *Literatura em Televisão*: Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV. Campinas, 1995. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.
- _____. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004.
- _____. O romance do século XIX na televisão – observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- GUZZI, C. P. Por uma ficção autoconsciente: a transposição do romance *Dom Casmurro* para a minissérie *Capitu*. *Machado de Assis em linha*. ano 5, n.9, p.87-101, jun. de 2012. Disponível em: <<http://machado-deassis.net/revista/index.asp>>. Acesso em: 02 ago. 2012.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- _____. *Narcissistic Narrative*. The Metafictional Paradox. Routledge: Wilfrid Laurier University Press, 1984.
- _____. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- IZOLAN, M. L. *A letra e os vermes*: o jogo irônico de ficção e realidade em Machado de Assis. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.
- JOHNSON, R. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- LANDA, J. A. G. Algunos Elementos Metaficcionales. In: *XV Aedean conference*. Logroño: Colegio Universitario de La Rioja, 1991.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- _____. *Máquina e imaginário*: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *O sujeito na tela*. Modos de representação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MATTELART, M. *O Carnaval das imagens*: a ficção na TV. Trad. Suzana Calazans. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MEYER, A. *Ensaio Escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- MUANIS, F. *Aprendendo a ler televisão*: uma confluência possível. In: *Revista TXT*, UFMG, Belo Horizonte, v.1, n.1, 2005.

- MUNGIOLI, M. C. P. Minisséries brasileiras: um lugar de memória e de (re)escrita da nação. In: II Colóquio Binacional Brasil-México de Ciências da Comunicação. São Paulo, 2009.
- O ALIENISTA, AS AVENTURAS DE UM BARNABÉ, A CARTOMANTE. Dir. de Guel Arraes, Roberto Farias, Regina Duarte. São Paulo: Som Livre. 2008. DVD, Sonoro, colorido, Português.
- O ARTISTA. Dir. de Michael Hazanavicius. França: Paris Filmes. 2011. DVD, Sonoro, colorido, Inglês.
- OS ÓCULOS DE PEDRO ANTÃO. Dir. de Adolfo Rosenthal. São Paulo: Record. 2010. DVD, sonoro, colorido, Português.
- PARO, M. C. B.. O pós-modernismo na literatura americana: a metaficção. In: *Itinerários* (Unesp), Araraquara, v.9, n.1, 1990.
- PASSOS, G. P. *Capitu e a mulher fatal*: análise da presença francesa em Dom Casmurro. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PIZA, D. Dom Casmurro, um enredo de ópera. In: CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PORTO & FERRO, L. V., Letícia Costa S. A escrita de si ou uma análise metaficcional de A hora da estrela. In: *Letrônica*, v.2, n.1, p. 330-40, jul. 2009.
- PUCCI, R. L. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes filmicos. In: *Matrizes*, ano 5 – n.2, jan./jun. 2012, São Paulo, p.213-23.
- RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005.
- REICHMANN, B. T. O que é metaficção? In: *Scripta Uniandrade*, v.4, Curitiba: Uniandrade, 2006.
- REICHMANN & HERRERA. B. T., G. C. Arte (anti)ilusionista: Narrativa autoconsciente e adaptação fílmica. In: *Scripta Uniandrade*, n.4, Curitiba: Uniandrade, 2006.
- RODRIGUES, A. E. M. Machado de Assis é moderno por excelência. In: CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROUANET, S. P. Sob o signo da dúvida. In: CARVALHO, L. F. (Org.). *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

- _____. *Uma Literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- _____. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: PIZARRO, A. (org.). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Campinas: Unicamp, 1994.
- _____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, M. A. M. da. *Fenomenologia da Ironia em Dom Casmurro*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Brasília, 1997.
- STAM, R. *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- _____. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *O espetáculo interrompido: Literatura e Cinema de desmitificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema; v.11).
- VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- WALT, V. L. C. & CURY, M. Z. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.
- WAUGH, P. What is Metafiction and why are they saying such awful things about it? In: CURRIE, M. (Org.). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984.
- _____. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Methuen (New Accents), 1984.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Cultural, 2003.
- _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Oitava Rima

