

**Olhares oblíquos sobre *Capitu*: uma leitura da subversão exotópica /**  
*Oblique glances on Capitu: a reading of exotopic subversion*

Saulo Lopes de Sousa\*

Kátia Carvalho da Silva Rocha\*\*

RESUMO

Olhar o texto literário de um ângulo inaugural é sempre desafiador, para não dizer tentador. Possibilidades infindas de construção de significados insuflam o leitor e alimentam a literatura com o ardor que sempre lhe constituiu a feitura: o de ser um perpétuo retorno a si mesma, desfiando-se com o mesmo fio com que se tece. Sob a insígnia do audiovisual, por sua vez, a literatura se torna ainda mais instigante, ao proporcionar olhares que, em vez de encerrá-la, apontam incansavelmente para outras direções, para outros dizeres. Pensando na potencialidade de (re)leituras que a arte literária sustenta, sobretudo, inserida no circuito da adaptação como prática alargadora de seus sentidos, este artigo se propõe a analisar um recorte da microssérie *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e adaptada do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, à luz do conceito de exotopia, cunhado por Mikhail Bakhtin (2011), como desdobramento de olhares a partir de um lugar exterior. O intuito é demonstrar como a linguagem cinematográfica de Carvalho imprime no objeto televisivo a dinâmica exotópica, mas subvertendo-a, criando uma fratura na perspectiva espaço-temporal da narrativa audiovisual. Fundamentam este estudo teorias que versam sobre a essência e o funcionamento da imagem-som, o debate sobre questões pertinentes ao âmbito da adaptação, o tema da exotopia bakhtiniana, bem como contribuições outras que somam à realização desta análise.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Subversão exotópica; Enunciação narrativa; Microssérie *Capitu*.

ABSTRACT

*Looking at the literary text from an opening angle is always a complex and inviting challenge. Infinite possibilities for the construction of meanings inspire readers and feed the literature with the passion that is proper to its construction: which consists in being a perpetual return to itself, unfolding in the same lines written by itself. Under the emblem of the audiovisual, on the other hand, literature becomes even more instigating, by providing glances that, instead of enclosing it, point vigorously to other directions, to other sayings. Thinking about the potential of (re)readings that literary art maintains, especially, inserted in the field of adaptation as an extension practice of its senses, this article aims to analyze an excerpt from *Capitu* (2008) micro-series, directed by Luiz Fernando Carvalho and adapted of the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, according to the concept of exotopia, disseminated by Mikhail Bakhtin (2011), as development of a point of view from an outside place. The purpose is about demonstrating how Carvalho's cinematographic language reflects the exotopic dynamics on television, however subverting it, creating a breakage in the space-time perspective of the audiovisual narrative. This study is based on theories about the essence and functioning of image-sound, the debate on issues relevant to the scope of adaptation, the theme of Bakhtinian exotopia, as well as other contributions that add to the realization of this analysis.*

KEYWORDS: Adaptation; Exotopic subversion; Narrative discourse; Micro-series *Capitu*.

## 1 Introdução

---

\* Mestre em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Estadual do Maranhão. Docente do Instituto Federal do Maranhão - IFMA/Campus Açailândia, Brasil, [saulolopes\\_sousa@hotmail.com](mailto:saulolopes_sousa@hotmail.com)

\*\* Doutora em Ciência da Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - UEMASUL. Docente permanente no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras (Mestrado em Letras, Teoria Literária) da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, Brasil, [katiacarvalhos@gmail.com](mailto:katiacarvalhos@gmail.com)

Consoante a fluidez das sociedades e dos modos de produção artística, tem-se que o fenômeno literário não mais conserva, de forma irrestrita e cristalizada, aquela corporeidade que outrora o tornou o grande meio transmissor de narrativas e poéticas. A atualidade impõe ao homem, de forma incessante, inovações e remanejamento de técnicas e recursos para tornar a expressão da arte sempre condizente com os tempos em vigor.

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

Assim posto, é inegável que as plataformas de ficção firmem constantes e densos intercâmbios de procedimentos narrativos que as colocam em movimento. Partindo, então, desse princípio da diáspora territorial das *narrativas migrantes*, propõe-se uma leitura do episódio Olhos de ressaca, que compõe a *microsérie*<sup>1</sup> *Capitu*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e veiculada pela Rede Globo em 2008. À luz do postulado bakhtiniano, busca-se entender algumas estratégias utilizadas pelo diretor para construir o fio narrativo da obra audiovisual. A partir do conceito de exotopia, que representa a dialética de dois olhares tangentes na relação espaço/tempo, intenta-se pensar os expedientes enunciativos responsáveis pela comunicação da narrativa. Parte-se da ideia de que a narração – por assim dizer – se dá num movimento simultâneo de *dentro para fora* e de *fora para dentro* no plano diegético, isto é, a condução do relato (con)funde o nível da enunciação com o plano da rememoração, e conflui, pois, três olhares: do enunciado, do enunciador e do espectador.

---

<sup>1</sup> O termo *microsérie* é usado para designar um produto televisivo de ficção seriada derivado da minissérie, cuja duração não ultrapassa 10 capítulos. Em geral, compreende de três a cinco capítulos. *Capitu*, por exemplo, foi exibida em cinco capítulos.

## 2 Imagem, linhas escritas

Nesses meados de século XXI, a sociedade se acha inescapavelmente imergida naquilo que se pode chamar de *espetáculo*<sup>2</sup> da imagem, no qual o conhecimento deixou de ser balizado tão somente pela leitura do escrito. Haja vista o contingente imagético que alicerça o trânsito das ideologias (televisão, publicidade, internet, jogos virtuais etc.), a imagem se torna dispositivo de representação e linguagem que possibilita dizeres outros acerca dos espaços e papéis sociais.

Quando a imagem vai além do visível, significa que ela tem uma voz própria, tem o seu texto. Ao público, cabe a tarefa de lê-lo. Para além de sua atividade primeva de mostrar, a imagética, eventualmente, pode apresentar valor afetivo quando atinge a sensibilidade, fazendo depreender algum significado. Dirá Martin (2005, p.35), a respeito de suas funções, que “a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, *afecta* os nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral”. Esse poder de alcançar o sensível de cada indivíduo, sobretudo, quando trabalhada como objeto estético, faz com que Aumont (1993) reflita sobre o estreito vínculo da imagem com o campo simbólico, elevando-a ao *status* de mediadora entre espectador e realidade.

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

---

<sup>2</sup> No sentido pretendido por Guy Debord (1991, p. 10): “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.”

Na linguagem imagética, essa conexão com o texto ficcional é exemplarmente constatada na *adaptação*, um tipo específico de relacionamento texto/imagem em que determinada obra literária é transporta para outro domínio de expressão, no caso, o audiovisual. Para Hutcheon (2013, p. 30), a adaptação se comporta como “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação”, bem como “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. De todo o modo, no processo adaptativo, além do conteúdo da obra adaptada, participam outros elementos que não obrigatoriamente constituem esta, mas que o adaptador agencia no despontar da adaptação, pela interpretação que obteve do original. Por esse prisma, a adaptação – enquanto produto – mantém intrínsecas relações com a obra que adapta, todavia sustentando em si independência semântica que lhe converte em obra autônoma.

Um ponto bastante espinhoso na lida com a adaptação diz respeito à fidelidade desta para com a obra-fonte. Nesse particular, Stam (2006) defende que o ato de adaptar um texto é já um processo criativo de um objeto novo, portanto nele incide um ponto de vista interpretativo, isto é, a ótica de quem adapta. O produto final chega à luz, portanto, como “[...] um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos.” (STAM, 2006, p. 48). Dada a constatação, a rigorosa fidelidade entre adaptação e obra-fonte se torna irrealizável.

### **3 Exotopia: o lugar de fora**

O conceito de exotopia (do grego *exo-*, fora, e *topos*, lugar) corresponde, no pensamento de Bakhtin, à relação entre o tempo e o espaço. Entretanto, dois são os conceitos elaborados pelo estudioso que relacionam tais instâncias: a cronotopia<sup>3</sup>, que relaciona tempo e espaço no âmbito do texto literário, e a exotopia, quando essa relação se situa no exercício de criação artística.

No processo exotópico, conforme Amorim (2006, p.96), “a criação estética expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista”, ou seja, o olhar do *outro*, a maneira como o outro vê, e o olhar daquele que vê o outro, isto é, o

---

<sup>3</sup> Convém ressaltar que o cronotopo é ulterior ao termo exotopia, este talhado nos ensaios O autor e o herói e Para uma filosofia do ato, textos que compõem a *Estética da criação verbal* de Bakhtin, conforme Amorim (2006). Nisso, a exotopia dirá respeito à relação que se estabelece entre o criador e os seres por ele criados, denominados respectivamente de autor e herói/personagem.

olhar do *artista*. Por esse ângulo, pode-se dizer que a exotopia ilustra um jogo dialético entre quem vê e o visível, desembocando, ao final, na questão da alteridade. De um lado, tem-se o sujeito que olha do lugar onde se situa; de outro, tem-se aquele que, estando de fora da experiência desse primeiro, busca expressar aquilo que vê do olhar do outro.

Pela falta de uma visão totalizante, o homem tem a necessidade de buscar a visão do outro sobre si. A apreensão de si próprio é inatingível, uma vez que o olhar de *dentro para fora* só apreende o mundo, mas não o ser. A visão do mundo é a fronteira na qual todos habitam. Veja-se, por exemplo, o reflexo do espelho. A imagem que se contempla não é, de fato, aquilo que é visto, e sim a visão que o outro tem do refletido. O sujeito não pode sair de si mesmo para poder se contemplar, necessita do olhar do outro para se constituir. Será sempre o outro que melhor o definirá. É essa consciência que, habitando o exterior, o fora, poderá vê-lo com totalidade.

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

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

Há, todavia, desvios da relação autor/personagem identificados por Bakhtin. Um deles sinaliza a coincidência da personagem com o autor. Nesse caso, “[...] o autor deve

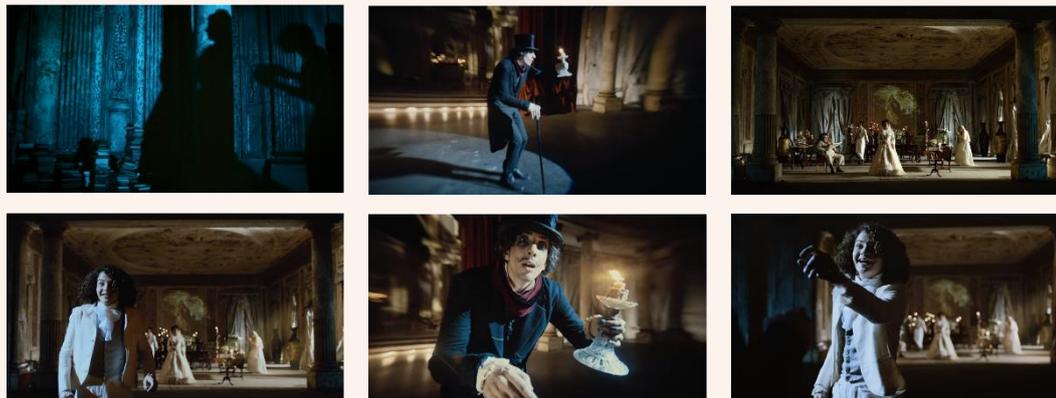
colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; [...] ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro.” (BAKHTIN, 2011, p. 13).

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

Consoante o postulado bakhtiniano, busca-se entender algumas estratégias utilizadas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho para presentificar a personagem Dom Casmurro, subvertendo, para isso, a dinâmica exotópica. De antemão, constata-se que a microssérie se finca na existência de duas narrativas que se sobrepõem: a história do Casmurro, caduco e enclausurado em sua habitação, e a narrativa memorialista de sua vida de outrora. Interessa observar que não se trata de dois diferentes relatos intercalados, mas da conjugação de ambos, que ilustra, de forma muito clara, uma das temáticas norteadoras do romance de Assis: a possibilidade de retomada do passado.

Isso muito se evidencia em praticamente todo o decurso da obra, como, por exemplo, no episódio Do livro (Fig. 1-6), em que Dom Casmurro explica as razões pelas quais *pôs a pena na mão*. A personagem vaga, solitariamente, a perscrutar, à luz escassa de uma vela, os cômodos de sua casa, reprodução da antiga casa na Rua de Matacavalos, quando se depara com o que se podem considerar os fantasmas de seus familiares, que literalmente o assombram, fato que o leva a declarar com ênfase: “Aí vindes, outra vez, inquietas sombras.” (CARVALHO, 2008).

Fig. 1-6 – Encontro de Dom Casmurro com as *inquieta*s sombras do passado



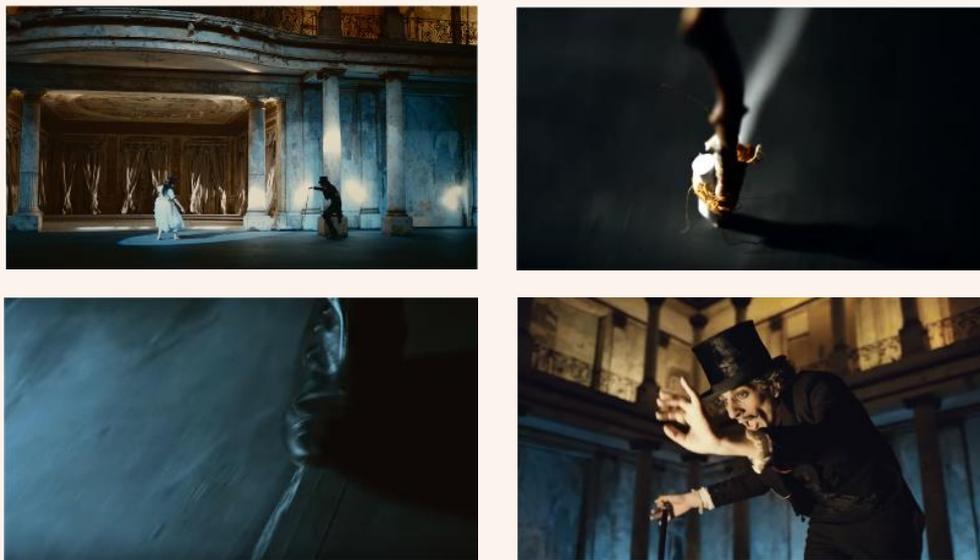
Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

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

Outra ocasião em que se faz presente a subversão da exotopia bakhtiniana corresponde ao momento em que a aparição de Capitolina irrompe a cena (Fig. 7-9), dançante ao redor de Dom Casmurro, desenhando ao chão uma linha com um pedaço de giz<sup>4</sup> preso a uma vareta.

<sup>4</sup> A produção de arte da microsérie pintou o chão do *set* de gravações com tinta preta, para que se assemelhasse a um quadro negro escolar.

Fig. 7-9 – Dom Casmurro caminha sobre a linha bamba de seu passado



Fonte: DVD *Microssérie Capitu* (2008)

À proporção que o risco adquire extensão, o protagonista começa a caminhar sobre o traçado, titubeante nos passos para não perder o equilíbrio, tal qual um equilibrista em cima da corda bamba. A câmera, por sua vez, se empenha em destacar a ocasião ao concentrar os planos e o olhar nos movimentos impetuosos de Capitu menina que, aos rodopios, risca o chão, ora com traços líneos, ora com traços curvos. A personagem, inegavelmente, domina a cena e é acompanhada pelo andar tortuoso de Dom Casmurro, que se esforça para não cair. O ato de Capitu muito recorda os versos iniciais de *Chão de giz*, composição musical de Zé Ramalho: “Eu desço dessa solidão/Espalho coisas sobre um chão de giz”. Uma breve apreciação desses versos mostra o eu poético, solitariamente, ao nível do solo, isto é, derrotado e mergulhado em meio às recordações de um relacionamento efêmero a esvaír-se rapidamente como as escrituras de giz são apagadas do chão. Contrariamente, a personagem Dom Casmurro simula equilibrar-se ao alto, enquanto Capitu lhe estica o fio tênue de seu passado. Ela é o ponto de partida, mediante o qual o fio é traçado. Já os movimentos cambaleantes do protagonista sobre a linha simbolizam, justamente, a interface entre passado e presente, na qual constantemente pende para um e outro lado, dado que, na tortuosa borda de sua vida, Dom Casmurro subverte a ordem exotópica e se coloca na mesma esfera material de suas memórias. Portanto, a presença exotópica de Dom Casmurro é a tonalidade

diferenciadora da microssérie *Capitu* e pincela traços singulares de sua atividade narradora.

#### 4 Obliquidade do olhar que espia

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

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

Por essa estratégia da presentificação de Dom Casmurro, Carvalho corporifica a voz narrativa que, na literatura, muitas vezes, é entendida como uma *voz sem corpo*, mas na microssérie é uma *voz com corpo*. Ao dar corpo à voz, quer dizer, ao presentificar a voz casmurra do narrador literário, o diretor evidencia que o ato narrativo na audiovisualização, em seu caráter íntimo, “[...] não é de modo algum o produto exclusivo da voz” (BENJAMIN, 1987, p. 220-221). É, sobretudo, um conjunto de elementos unidos em torno de um propósito enunciativo. Ao ser visto, Dom Casmurro, além de ser voz, é presença, (con)fundindo-se com a matéria rememorada.

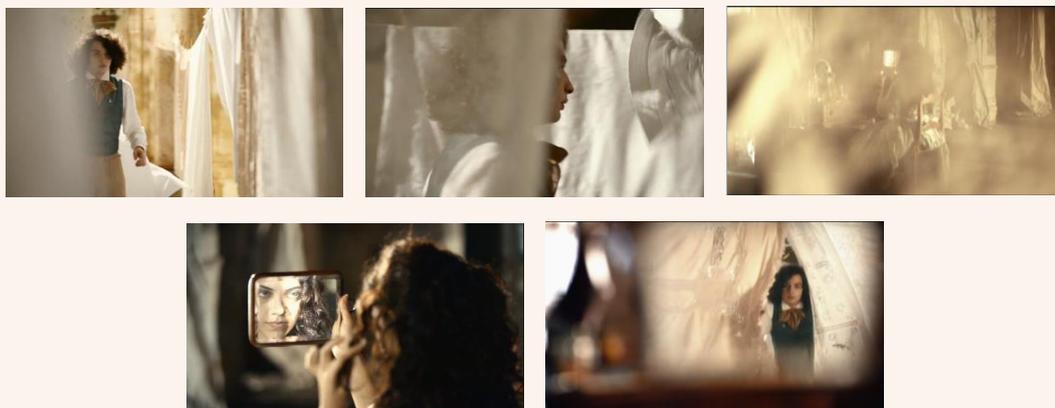
O episódio Olhos de ressaca<sup>5</sup>, (Fig. 10-14) relata a descrição, feita por Dom Casmurro, dos olhos de Capitu vistos por Bentinho, quando jovens. Aqui, a personagem

---

<sup>5</sup> Convém salientar que, no romance de Machado, há dois capítulos sob esse mesmo título. O primeiro deles relata a visita de Bentinho à Capitu em sua casa e a visão que obtém dos olhos da moça. Já o

exotópica deixa entrever a atmosfera enamorada dos adolescentes, imersos nas peripécias e descobertas amorosas próprias dessa idade.

Fig. 10-14 – Perspectivas do olhar



Fonte: DVD *Microsérie Capitu* (2008)

Na cena, Bentinho adentra a casa de Capitu e encontra Dona Fortunata na lida com a lavagem de roupas. Ela lhe diz para ir devagarinho à sala onde Capitu penteia os cabelos, a fim de pregar-lhe um susto. A sequência é realizada ao som de uma caixinha de música, que se revela um dispositivo sonoro de enunciação, ao soar como prelúdio da atmosfera enlevada do vindouro ósculo pueril. Nota-se, então, a presença efetiva de um olhar, invisível, escondido entre as colchas estendidas no varal e encarnado na lente da câmera, que acompanha a entrada de Bentinho na cena. “Difícil é localizá-lo, pois [...] ele permanece invisível o tempo todo, não se deixando marcar no próprio corpo da narrativa” (MACHADO, 2007, p. 10). Mas, logo, a perspectiva do olhar se associa à do protagonista, como atesta a subjetiva<sup>6</sup> da câmera por detrás da visão embaçada causada pela renda das cobertas. A princípio, poderia se entender que tal experiência terá o olhar de Bentinho como agenciador dos lances narrativos, suposição temporariamente confirmada pelo reflexo de sua imagem no espelho que Capitu segurava, defronte à penteadeira. Todavia, mais à frente, aparece a sombra de Dom Casmurro projetada nas

---

segundo narra as atitudes de Capitu no velório de Escobar. O episódio, aqui analisado, corresponde ao primeiro capítulo homônimo de *Dom Casmurro*. Fora isso, na microsérie, os episódios condensam dois ou mais capítulos do romance. Nesse sentido, o episódio Olhos de ressaca corresponde, no livro, aos capítulos 32 (Olhos de ressaca), 33 (O penteado) e 34 (Sou homem!).

<sup>6</sup> Conforme Martin (2005), a expressão subjetiva da câmera toma o ponto de vista de uma personagem, fazendo com que o ângulo de visão seja exatamente seu olhar. Em outras palavras, é como se o espectador visse a cena pelos olhos do próprio personagem.

colchas, e o mesmo ângulo de posicionamento de câmera focaliza Bentinho e Capitu por entre o embaçado dos lençóis (Fig. 15-16).

Figura 15-16 – Dom Casmurro “impresso” na cena



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

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

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

Como correlato dessa premissa, Silviano Santiago expõe:

Na narrativa memorialista, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente [...]. Já o narrador da ficção pós-moderna não quer mais enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa (SANTIAGO, 2002, p. 55-56).

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

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

Ao passo que Dom Casmurro administra o fio enunciativo da história, ele também vê a encenação da própria lembrança. Nesse sentido, a imagem-som cria a dimensão espaço-temporal em dois movimentos diegéticos: um de *dentro para fora*, quando Dom Casmurro, inserido na cena rememorada, lança o olhar mediante uma posição externa (ou seja, de observação); e outro de *fora para dentro*, quando, exterior no tempo e no espaço da lembrança revisitada, presentifica-se nessa matéria memorialista. Isso confirma a conjectura de que a presentificação exotópica representa a fragmentação do protagonista, isto é, o desdobramento da mesma *persona*.

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

Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, *como narrador* (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” como o “eu” de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (BAKHTIN, 2010, p. 360).

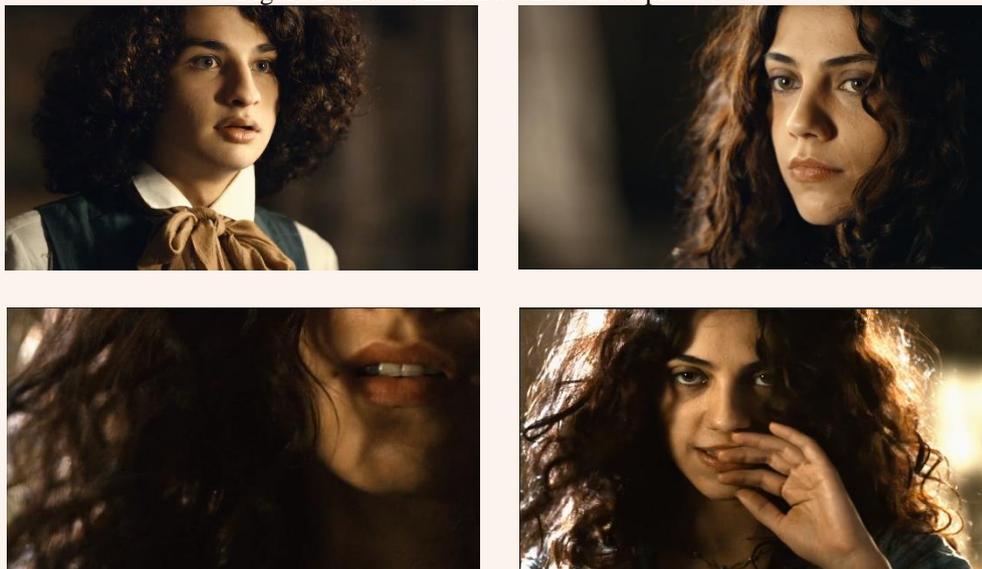
Diante dessa afirmação, fica nítido que, ao rememorar certa experiência que lhe ocorrera, automaticamente Dom Casmurro opera o processo exotópico, uma vez que cria uma personagem que lhe represente. Bentinho, na verdade, é a *personagem* do autor Dom Casmurro, criada para reviver a singular experiência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

Outro aspecto que ratifica a ruptura de exotopia é a captação do olhar de Capitu feita por Bentinho (Fig. 17-20). Na cena, o rapaz pede que a jovem lhe deixe ver os olhos. De antemão, a imagem do rosto de Capitu aparece com ar sereno, cujo olhar ingênuo lhe ilumina um espírito de candura. Como se sabe que quem os fita é Bentinho, pode-se dizer que tal expressão de suavidade é a *imagem exterior* que o mesmo enxerga e confere a Capitu. Entretanto, logo após o narrador dizer que lembrara da definição que José Dias dera aos olhos de cigana oblíqua e dissimulada, a feição de Capitu ganha notórios ares lascivos, a começar pelo *close-up*<sup>7</sup> nos lábios, e o olhar, antes modesto e suave, agora se desfaz na sensualidade dissoluta que, porventura, seja o atributo de sua obliquidade.

---

<sup>7</sup> Enquadramento da câmera usado para “mostrar um pormenor significativo ou simbólico” (MARTIN, 1993, p. 45).

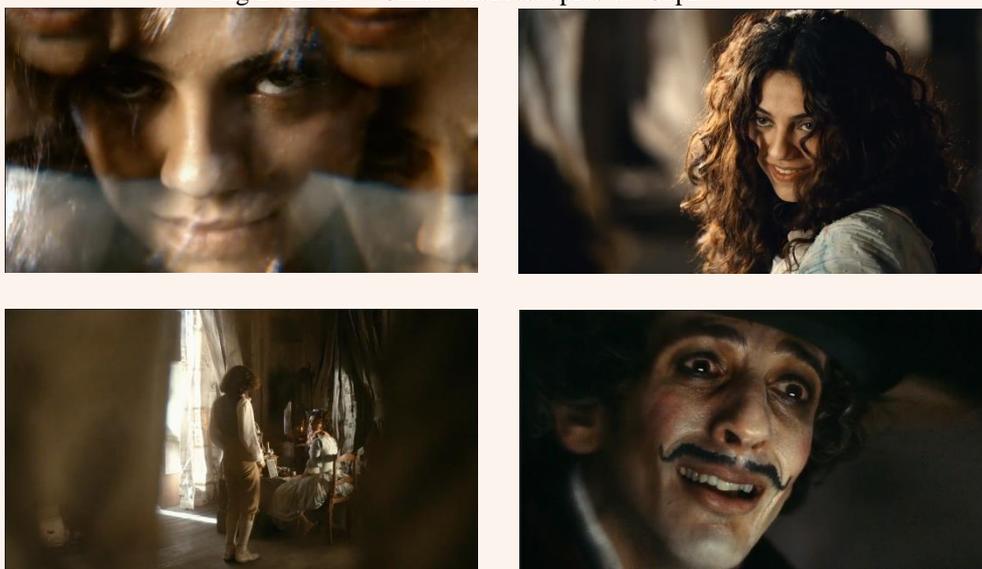
Figura 17-20 – Olhos nos olhos de Capitu



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

Em seguida, a câmera, em primeiríssimo plano<sup>8</sup>, produz um efeito caleidoscópico ao focalizar os olhos de Capitu (Fig. 21-24), caracterizando a *feição nova* que ganhara: olhar “[...] fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca” (ASSIS, 2005, p. 71).

Figura 21-24 – Olhar caleidoscópico de Capitu



Fonte: DVD Microsérie *Capitu* (2008)

<sup>8</sup> Quando a câmera mostra apenas o rosto da personagem (BERNADET, 1991).

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

É essa confluência de olhares para com o objeto olhado que justifica a fratura na perspectiva espaço-temporal da narrativa audiovisual e a subversão do processo exotópico<sup>9</sup>. Mesmo assim, a dimensão exotópica permanece em vias de manutenção. Perceba-se que Dom Casmurro invade a cena que pertence ao relato de sua memória, bem próximo às personagens, contudo sem ser percebido por elas, como se ocupasse outro lugar, como um ser fantasmagórico (NEPOMUCENO, 2015). De fato, ele contracenava com as recordações. Ele espreita tudo de longe, distante, todavia não esconde em seus contornos faciais o arroubo com que esses acontecimentos lhe tomam, como se quisesse não apenas rememorar-los, mas, de fato, revivê-los. Dessa forma, a distância necessária entre criador e criatura tende a permanecer, ainda que de modo subversivo.

Quando “Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que” Bentinho teve que “acudir com as mãos e ampará-la”, pois “o espaldar da cadeira era baixo” (ASSIS, 2005, p. 73), o plano da rememoração esconde – pelo menos, num primeiro momento – as emoções que transpassam o coração do jovem adolescente no florescer de sua afetividade. Sabe-se que a cena deixa entrever a expectativa da concretização do ato. Já no plano da narração, é o narrador Dom Casmurro quem evidencia, emotivamente, a grande

---

<sup>9</sup> Segundo Nepomuceno (2015), na microssérie, o espaço que sinaliza a temporalidade da narração, isto é, o campo de habitação/atuação do narrador sexagenário, é ao mesmo tempo o espaço de ocorrência dos fatos narrados ou ação do enredo, local onde se situam as variantes adolescente e adulta de Bentinho.

sensação do beijo (Fig. 25-26). Aí, novamente, a subversão exotópica acontece: É Bentinho quem realiza o ato, mas é Dom Casmurro que parece senti-lo, vivenciá-lo.

Figura 13-14: Beijo vivenciado



Fonte: DVD da Microsérie *Capitu* (2008)

Assim eximido da distância exotópica que o levaria a mostrar aquilo que depreenderia do olhar do outro, Dom Casmurro, ele próprio, descortina a autoexperiência, vive suas lembranças como se, verdadeiramente, estivesse a vivenciá-las no momento presente. Assim, pela imagem criada pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, passado e presente se fundem, memória e narração se entrecruzam, vidente e visível se irmanam. Subvertida a ordem exotópica da criação, autor e personagem se tornam duas porções iguais e divididas, assim como as mechas de cabelo de Capitu, que agora se incorporam para constituir o trançado. E a imagem é essa possibilidade de atar as pontas com um *pedaço de fita enxovalhada*.

## Conclusão

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

Na microssérie *Capitu*, o tempo todo, Dom Casmurro se esquivava de seu relato, busca de forma insistente apenas observar, contudo, inevitavelmente, sofre interferência dele, porque experiencia sua vivência de outrora, de outro tempo. Lança o olhar à experiência de outro, mas, no caso, ele presencia a experiência de outra época de sua própria vida.

Por sua vez, Luiz Fernando Carvalho fixa seu olhar pessoal no romance *Dom Casmurro* e dele faz brotar suas veredas, suas sendas para adaptar a obra de Machado de Assis. Dessa maneira, ecoando o *prazer do olho*, o diretor empregou a estratégia de presentificação do personagem Dom Casmurro para ser o *corpo da voz* que se alastra na narrativa como pedra de toque do narrar. Assim, o recurso aplicado por Carvalho evidencia seu desejo de se aproximar do romance machadiano, como bem explicitam suas palavras: “O texto é Machado puro. Sem nenhum artigo meu, sem nenhuma vírgula minha” (CARVALHO, 2008, p. 83). Verificou-se a subversão exotópica como o dispositivo encontrado por Carvalho que possibilita a percepção do narrar, isto é, de uma instância narradora. Por esse motivo, foram rastreados seus passos no processo narrativo da obra, a fim de pensá-lo como um sinal, uma pista dessa entidade que doa o ver e o ouvir da narrativa televisual.

Por fim, objetivou-se mostrar que a minissérie *Capitu* empreende um processo de (re)leitura do texto machadiano, ao mesmo tempo em que se estabelece enquanto identidade autônoma, da qual a subversão exotópica é um de seus constituintes. A intenção foi, justamente, incitar outras leituras, outros olhares – oblíquos, de preferência – acerca do audiovisual e da própria literatura, fenômenos constantemente fugidios, todavia perenemente dados a conhecer.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. Cronotopia e exotopia. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 95-114.
- ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo. Companhia dos Livros, 2005.
- AUMONT, J. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma)
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernadini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação literária*. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lesbov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221

BERNADET, J. *O que é cinema*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos)

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

CAPITU. [Minissérie-vídeo]. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: TV Globo, Projeto Quadrante, 2008-2009. 02 DVDs, 118 minutos e 112 minutos; incluindo: Fragmentos (*making of*), Ruminções (palestras) e Papel Avulso (cena Marcolini); son.; color. Português com legendas em inglês, francês e espanhol.

CARVALHO, L. F. *Capitu*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

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

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Mobilis in mobile, 1991.

DINIZ, J. (Org.). *Machado de Assis (1908-2008)*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008.

FIGUEIREDO, V. L. F. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010

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

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

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. de Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

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

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

RAMALHO, Zé. Chão de giz. In: RAMALHO, Z. *Zé Ramalho* (solo) [LP]. Rio de Janeiro: Epic (CBS – Sony Music), 1978.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas do texto: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

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

\_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 2, n. 51, 2006. Disponível em:

[<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>]. Acesso em: 10 fev. 2019.

Recebido em: 13/07/2018

Aceito em: 06/02/2019