

A TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *DOM CASMURRO*¹

THE CINEMATIC TRANSLATION OF *DOM CASMURRO*

Clarissa Loureiro Barbosa²
Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz³

RESUMO: Este trabalho se propõe a discutir como a obra (roteiro cinematográfico) *Capitu*, de Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes, estabelece uma tradução semiótica do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, observando como a mudança de foco narrativo de um narrador memorialista para um narrador-câmera altera a significação da narrativa, atribuindo expressão a silêncios existentes em seu intertexto. Ao apresentar ângulos diferenciados de situações presentes em *Dom Casmurro*, evidenciando espaços, objetos e expressões faciais, o roteiro *Capitu* abandona a ênfase predominante do motivo do ciúme, em *Dom Casmurro*, para ressaltar relações sociais e afetivas de um casal do século XIX, renovando, portanto, no projeto de sua concepção intersemiótica, o perfil da personagem Capitu.

Palavras-Chave: Literatura brasileira; Intersemiose; Dom Casmurro; Capitu.

ABSTRACT: This work proposes to discuss how the work (screenplay) *Capitu* by Lygia Fagundes Telles and Paulo Emílio Sales Gomes establishes a semiotic translation of the novel *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, observing how the change of narrative focus from a memorialist narrator to a narrator-camera alters the significance of the narrative, attributing expression to the existing silences in his intertext. In presenting differentiated angles of situations in *Dom Casmurro*, evidencing spaces, objects and facial expressions, the script *Capitu* abandons the predominant emphasis of the motif of jealousy in *Dom Casmurro*, to emphasize social and affective relations of a couple of the nineteenth century, thus renewing the profile of the Capitu character in the design of his inter-semiotic conception.

Keywords: Brazilian literature; Intersemiose; Dom Casmurro; Capitu.

1 Artigo recebido em 05 de maio de 2017. Aceito em 15 de junho de 2017.

2 Clarissa Loureiro Barbosa - Professora Doutora do Departamento de Letras, da Universidade de Pernambuco (UPE) - Campus de Petrolina. Email: clarinha.nenm@hotmail.com

3 Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz - Professor Doutor do Departamento de Letras Vernáculas, da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Email: ccejapiassu4@gmail.com



Introdução

Este trabalho estabelece uma abordagem semiótica da obra *Capitu*, considerando a semiótica como o estudo dos signos e de seus sistemas, o qual fundamenta uma análise literária que vise a alargar o foco restrito aos signos verbais para o escopo mais amplo de um *locus* criativo de confluência deste signos com outras modalidades de signos (SANTAELLA, 2011). Enfatiza-se, portanto, a multimodalidade das artes verbais, ampliando seu foco para incluir os vários contextos visuais e acústicos com os quais os textos literários podem se associar (SANTAELLA, 2011). Para tanto, estabelece-se uma análise comparativa entre *Dom Casmurro* e *Capitu*, segundo o método da tradução semiótica.

Uma das marcas da tradução é o gesto crítico e a inventividade textual. Toda tradução é uma transcrição que a torna uma atividade recriadora (NASCIMENTO, 2002). É o que acontece com a tradução da obra memorialista *Dom Casmurro* para a linguagem cinematográfica em *Capitu*. Há uma tradução literária, à medida que é simultaneamente fiel e traidora do intertexto original, proporcionando uma renovação do perfil de *Capitu* e de sua relação com as personagens. Ocorre em *Capitu* a dissolução de um personagem-autor que conta sua experiência em uma narrativa estruturada segundo o ciclo existencial do indivíduo, justaposto ao biológico (CASTELLO, 1969). E constrói-se o enredo a partir do início do casamento de Bento e Capitolina, substituindo a figura de um narrador por uma câmera que revela espaços e personagens em seus diálogos mais íntimos, substituindo-se a evocação por um mergulho num estado vivencial próprio à linguagem cinematográfica. Por isso, há na produção textual de *Capitu* também uma tradução semiótica.

Segundo Evando Nascimento (2002, p. 84) a tradução semiótica “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. Isso acontece em *Capitu*, quando, além de se trocar um narrador por uma câmera, também se apresentam recursos da linguagem cinematográfica, como: iluminação, movimento da câmera, jogo de planos e angulações. Todavia, concorda-se com Julio Plaza (2003) quando defende que estes artifícios sejam produtores de novos sentidos na relação entre textos. Acredita-se que na composição de *Capitu* ocorra uma tradução que penetra pelas entranhas de diferentes signos, evidenciando as suas relações



estruturais, num trabalho com a linguagem em que traduzir é “interligar estruturas que visam à transformação de formas” (PLAZA, 2003, p. 71).

Neste trabalho, aborda-se a câmera como um instrumento parcial com o qual o cinegrafista “tem condições de empregar gestos sutis, capazes de contribuir com o que se quer mostrar” (ANDRADE, 2013, p. 81). Cada plano, ângulo ou movimento de câmara é usado para expressar sentidos sobre a cena. Em *Capitu*, ela é uma ferramenta de produção simbólica, pintando cada imagem (ANDRADE, 2013). Tanto que os capítulos perdem a nomeação presente em *Dom Casmurro*, sendo numerados, com o objetivo de transformá-los numa sequência de cenas cuja participação do espectador é atuante, ressignificando espaços e situações. Este trabalho, assim, analisa circunstâncias de *Capitu* em que o feminino recebe conotações não apresentadas em *Dom Casmurro*. Evidenciam-se “cenas” onde há um maior foco da câmera sobre as personagens Sancha e, sobretudo, Capitu.

Para tanto, este trabalho se divide nos tópicos “A relevância do enquadramento da câmera para a sobrevalorização do perfil altivo de Capitolina na obra *Capitu*” e “Entre a rivalidade e a cumplicidade: uma renovação das relações afetivas existentes entre Capitu e Sancha na obra *Capitu*”. No primeiro tópico, discute-se como a tradução semiótica reinterpreta os capítulos *Tu será feliz, Bentinho!*, *O penteado, Capitu, A inscrição* e *A voz de Pádua*, fornecendo a Capitu um maior protagonismo nas ações do passado e do presente que corroboram para a construção de seu perfil altivo. Já no segundo, observa-se como são traduzidas para o espectador relações íntimas entre Capitu e Sancha, que transitam da rivalidade, existente no período de harmonia dos casais, para a cumplicidade, quando este equilíbrio é desfeito com a morte de Escobar, dando-se uma maior ênfase para a participação da câmera como um artifício de representação dramática da dor de Capitu, Bentinho e Capitu/Sancha.

A relevância do enquadramento da câmera para a sobrevalorização do perfil altivo de Capitolina em *Capitu*

É certo que todas as figuras femininas são ofuscadas pelo olhar egocêntrico do narrador em *Dom Casmurro*. São lembranças recortadas e alimentadas pelo olhar de um memorialista que as usa para fundamentar um discurso cheio de evasões acerca de seu passado para justificar a eterna



solidão de seu presente. Bentinho usa Capitu para falar de si mesmo. Ela é um objeto usado para a realização de sua construção identitária e, por isso, eternamente silenciada. Em *Capitu*, Lígia Fagundes Telles (1993, p. 9) se propõe a desconstruir este foco narrativo, buscando “projetar a metamorfose de um quase monólogo meditativo em imagem”. A câmera neutraliza o predominante olhar de um ciumento, buscando apresentar personagens e circunstâncias desprovidas de uma avaliação subjetiva, dando, de uma certa forma, uma maior liberdade para que as personagens e os espaços da narrativa se expressem, sendo ressignificados, sem que haja uma fuga ao enredo inicial existente em seu intertexto.

Neste tópico, discute-se a construção identitária de Capitu enquanto uma mulher ativa, observando a alteração do aspecto narrativo tempo em *Capitu*. Se em *Dom Casmurro* há um tempo cronológico linear em que é contada a infância de Bentinho e de Capitu para que o narrador busque justificar uma possível traição de sua esposa já na fase adulta, em *Capitu* este jogo discursivo é minado por uma sequência de cenas onde é apresentado o desenvolvimento do casamento, numa eterna presentificação de ações em que são inseridas analepses, surgidas à medida que as personagens dialogam entre si. Neste sentido, é dado um maior protagonismo a Capitu na condução da narrativa, que deixa de ser iniciada pelo monólogo de um viúvo idoso para ser apresentada por um diálogo de um jovem casal no tempo presente da narrativa. Como se nota no capítulo 1, tradução semiótica do capítulo *Tu serás feliz, Bentinho*:

Cessa a música quando Bentinho, segurando ainda as mãos de Capitu, faz um giro sobre os calcanhares e fica de costas, imóvel. Diante dele, e a uma certa distância, deixando-se admirar, Capitu inclina com meiguice a cabeça para o ombro e fica voltada para nós. Ouve-se a voz num sussurro cáldido: é a voz de Bentinho mas não reconhecida porque não ouvimos antes. A sonorização deve dar a ideia de uma voz remota, que vem vindo lá de longe.

Voz sussurrante: - Serás feliz, Bentinho, serás feliz...

Capitu: É claro que serás feliz! Por que não?

Bentinho a toma pelos ombros, num susto. Está surpreendido e chega a afástá-la um pouco, quer vê-la melhor em meio ao espanto.

Bentinho: Então, também você ouviu?

Capitu, sorrindo e intrigada: - Ouviu o quê?

Bentinho: Uma voz que dizia que eu serei feliz.

Capitu, abrindo mais um sorriso de censura: - Ah, querido! Mas se foi você mesmo que disse - imita-lhe agora a voz solene - Serás feliz, Bentinho! Serás feliz! (TELLES; GOMES, 1993, p. 17-18)



O primeiro aspecto relevante neste trecho é a disposição dos personagens no espaço. Bentinho está de costas para uma câmera oculta, já Capitu volta-se para ela, notando-se o foco sobre a sua expressão que, além de denotar meiguice, ainda expressa uma altivez que parece sugerir seduzir o espectador, objetivamente referenciado na cena. Assim, já se evidencia a relevância da relação imagem e receptor na linguagem cinematográfica pretendida na obra. Enfatiza-se a imagem de Capitu para se sublinhar o seu protagonismo no enredo, evocando a necessidade de compreensão do espectador da sua função no espaço e na narrativa, para que este protagonismo se defina já na primeira cena do primeiro capítulo.

Outro dado importante na estruturação deste capítulo inicial é a alteração das personagens em relação ao diálogo original existente em *Dom Casmurro*. No capítulo *Tu serás feliz, Bentinho!*, além da referência à existência de uma fada imaginária que se mistura à fala de Bentinho, o diálogo acontece entre ele e José Dias, quando o protagonista se despede do lar materno para casar-se com Capitu. Já neste capítulo, o diálogo ocorre entre marido e esposa ao longo da lua de mel, sem a interferência de um recurso fantástico. O que revela uma cumplicidade e uma intimidade existentes entre o casal, ressaltadas nos capítulos dois, quatro, sete e oito da obra *Capitu*, os quais são desdobramentos do capítulo *De Casada* de *Dom Casmurro*, no qual a alegria é reduzida a comentários passageiros de um viúvo ressentido. A obra *Capitu* recria alegria deste capítulo em diálogos eufóricos, os quais cruzam-se com memórias da infância dos personagens. Entre elas, destaca-se a recriação do capítulo *O penteado*, dentro do capítulo oito, como reinvenção estendida do capítulo *De Casada*. O dado diferencial neste capítulo é a reinvenção da circunstância de sedução do “penteado” em *Dom Casmurro*, sendo na obra *Capitu* memorizada por Bento e Capitu já adultos, como um ato provocativo para a prática sexual.

Aproximando-se de Capitu que o opera, olhando-o através do espelho. Inclina a cabeça para o ombro, num gracioso movimento de submissão.

- Vai me embaraçar tudo, isso sim,

Bentinho, apanhando nas mãos a massa escura de seus cabelos que ela lhe oferece. – Se embaraçar, depois você desembaraça, ora!

Delicadamente ele começa a alisá-los mas sem aprofundar o pente, numa quase carícia superficial. Divide-os em três porções, como se fosse trança-los. O jogo é lerdo e sensual. Capitu inclina mais a cabeça e procura Bentinho com o olhar.



Capitu, em voz baixa, pesada: - Vamos ver esse cabelereiro. Seus lábios entreabertos estão um pouco abaixo do queixo de Bentinho. Ele se fixa nos lábios e em seguida nos olhos, vistos por nós assim de um modo estranho, quase de cabeça para baixo.

Bentinho aproximando-se: - olhos de cigana, oblíqua e dissimulada...

Capitu: Isso é o que José Dias achava. E você? Quero a sua opinião!

Bentinho: Acho que são olhos de mar na ressaca... Aquele mar que vem e me arrasta e me puxa para dentro de você.

As bocas se encontram num beijo tão demorado que a câmera fica impaciente, não espera e vai em direção ao céu. (TELLES; GOMES, 1993, p. 36- 37).

Embora seja Bentinho quem toma a iniciativa de recriar a circunstância do penteado, aproximando-se malicioso da esposa enquanto ela escova os cabelos diante de um toucador, o que é colocado em primeiro plano na cena é o efeito de sedução do gesto feminino sobre ele. Tanto que uma câmera oculta é posta numa posição inclinada para colocar-se no lugar do olhar de desejo de Bento sobre os lábios de Capitu, enquanto ela inclina a sua face, lhe oferecendo um beijo. Trata-se, então, de uma câmera subjetiva, a qual expressa mais “o que o personagem está vendo” (ANDRADE, 2013, p. 85). A angulação aparece para dar um efeito dramático à cena, de modo que o espectador se coloque no lugar de Bento e possa vivenciar seu olhar, sentindo a tensão sexual provocada nele. É Bento quem deseja, mas Capitu quem seduz. Assim, os autores dão um enquadramento inovador à situação. Tanto que frases qualitativas referentes ao olhos de Capitu nas memórias da obra *Dom Casmurro* são presentificadas como artifícios de excitação sexual. A expressão “olhos de cigana, oblíqua e dissimulada” é ressignificada no diálogo.

Para Bentinho, deixa de ser estímulo para o seu tormento interior e se torna um artifício de sedução, usado na sua fala para expressar o desejo que sente de possuir o corpo de sua “mulher”, numa exaltação física própria ao pré-coito. Já para Capitu, é apenas uma expressão de anulação da identidade do marido, sugerindo o que cala em *Dom Casmurro*: de que Bentinho na juventude se comportou como um títere de José Dias, agindo como uma “pontinha de lago” dentro do seu próprio sobrenome Santiago. Todavia, a frase de Bento “Acho que são olhos de mar na ressaca... Aquele mar que vem e me arrasta e me puxa para dentro de você” (TELLES; GOMES, 1993, p. 37) é, de fato, a expressão clímax do desejo em que os “olhos de ressaca” deixam de ter a conotação de imãs que tragam e, ao mesmo



tempo, assustam a alma frágil de um rapaz imberbe, para se tornarem o recurso de apoderamento do corpo de uma mulher sobre o de um homem que sabe que tem seus sentidos sexuais provocados pelo olhar que suga e, ao mesmo tempo, clama por ser devastado.

O resultado é o efeito da inibição da câmera cujo tremor “impaciente” revela a intenção dos autores em personificá-la na condição de “voyeur”, tal qual o expectador diante do furor sexual próprio a recém-casados. Esta alteração da câmera é um recurso da linguagem cinematográfica, quando se propõe a fazer com que a “câmera fale” (ANDRADE, 2013), expressando emoções que se propõem a ser projetadas no próprio expectador. Desta forma, estas tomadas de “perspectivas são importantes para a motivação e também para controlar os elementos de identificação do expectador com as personagens” (TURNER, 1997, p. 58). O “fato de o expectador ser obrigado a “ver” do ponto de vista da câmera tem sido explorado de várias maneiras” (TURNER, 1997, p. 58). Neste fragmento, a intenção é a transmissão de uma sensação de pudor. Tanto que o movimento da câmera em direção ao céu, focando seu “olhar” nas suas nuvens, expressa a pretensão cinematográfica de constrangimento dos olhos do expectador em relação a uma conjunção carnal passional e avassaladora.

Deve-se ainda salientar que este movimento da câmera é um dos maiores diferenciais na linguagem cinematográfica. Ela que é capaz de pintar imagens em ação, dando verossimilhança às cenas e, ao mesmo tempo, causando identificação no espectador. Por isso, é considerada um artifício parcial na condução da narrativa, pois é a sua condução em relação a espaços, objetos e personagens que dará conotações diferenciadas a estas mesmas circunstâncias. E é este seu aspecto que fornece voz a uma Capitu, silenciada no predominante memorialismo constante em *Dom Casmurro*. Neste capítulo, os traços da Capitu menina e da Capitu mulher se aproximam como um fator identitário da personagem. Se no penteado passado há uma Capitu desafiante, no do presente encontra-se uma provocativa, fundindo-se numa mesma mulher altiva, capaz de gerar excitação e felicidade no marido, como fazia no antigo rapaz. Desta forma, até mesmo nos capítulos que funcionam como analepses ou flashbacks, gerados pelos diálogos dos conjuges existentes nos capítulos 2 e 4, há uma



presentificação da memória que dá voz a Capitu, por conta do jogo de angulação da câmara, da iluminação e da construção dos planos.

Entre a rivalidade e a cumplicidade: uma renovação das relações afetivas existentes entre Capitu e Sancha na obra *Capitu*

Este tópico aborda como a relação afetiva existente entre Sancha e Capitu expressa uma construção identitária feminina que transita da rivalidade à cumplicidade, à medida que seus papéis sociais se alteram na sociedade burguesa, por conta do modo como se veem em relação ao masculino. Desta forma, este tópico se foca na relação entre casais burgueses, em duas circunstâncias díspares: a harmonia emocional entre dois núcleos familiares e o posterior caos dentro deles, resultante da morte de um dos conjuges. A primeira situação de harmonia e consequente rivalidade feminina é avaliada no capítulo 10 da obra *Capitu*, quando é apresentado um diálogo entre Sancha e Capitu inexistente em *Dom Casmurro*:

Mesmo sem olhar para Sancha, Capitu percebe que ela está de novo fixada no camafeu. Leva a mão ao peito e fala com naturalidade, como se fizesse um comentário sobre o tecido da blusa.

Capitu: - Deu também o colar e os brincos

Sancha, admirada: - Colar e os brincos? Meu Deus, eu não imaginava que ela tivesse joias assim.

Apertando um pouco os olhos, Capitu vai desenrolando a meada da linha. Bem-humorada, parece saborear o espanto da amiga. Umedece a ponta da linha nos lábios e tenta enfiar a agulha.

(...)

Sancha: Ah! Capitu quando me lembro da nossa infância, você no casarão encardido, feio...

Capitu, com naturalidade, sem ressentimento: - eu era pobre, Sancha - Aperta um pouco os olhos. - Você me dava suas fitas, lembra? Tinha uma fita larga, de tafetá azul claro... Eu tinha paixão por aquela fita (TELLES; GOMES, 1993, p. 47-48)

O trecho apresenta uma conversa entre mulheres na qual a memória é usada para reforçar aspectos identitários femininos próprios a burguesas do século XIX. Há um diálogo repleto de insinuações próprias ao universo feminino. Capitu mantém-se sentada bordando e Sancha permanece em pé e em movimento. Estas diferentes posturas são significativas no quadro criado para o espectador. Capitu é o objeto estático de observação e de uma possível inveja da amiga, que observa os objetos da



casa numa postura intrigada de quem reflete sobre um universo de luxo, inexistente no seu atual cotidiano. O clímax desta reflexão é o olhar fascinado da antiga vizinha, antes economicamente superior, sobre o camafeu da amiga, agora em melhores condições financeiras. A reação de Capitu é rachadura de sua postura predominantemente contida na cena, quando “aperta os olhos”, expressão facial criada e reiterada na narrativa para exprimir pequenas explosões emocionais da personagem, numa sugerida silenciosa voz catártica de Capitu. Nesta cena, o apertar os olhos exprime uma silenciosa alegria da personagem em demonstrar superioridade sobre a amiga, numa aparente desforra social. Se antes Sancha era quem lhe emprestava laços de fita na sua adolescência pobre, agora é a mesma Sancha quem inveja as suas joias que não pode ter.

As joias são, então, um fator de construção identitária da mulher burguesa do século XIX, classe da qual, neste capítulo e em outros, Capitu parece, desde a infância, almejar fazer parte. Tanto que os autores evidenciam hábitos burgueses que a personagem exerce com mais maestria do que a amiga. Se neste capítulo são evidenciadas suas prendas domésticas, ao executar um belíssimo bordado, enquanto responde às provocações de uma Sancha incomodada, no começo do capítulo subsequente, a fala dos esposos demonstra a superioridade de Capitu na arte de tocar o piano em relação às tentativas inóspitas de execução da amiga. Sugere-se, então, uma camuflada rivalidade entre personagens, recriando-se a apatia de Sancha e o brilho de Capitu, sugeridos em *Dom Casmurro*, numa situação vivencial do século XIX em que mulheres se debatem para se imporem enquanto “bonequinhos de luxo” de seus esposos (FREYRE, 1985).

Este trabalho demonstra como as fronteiras entre a rivalidade e a cumplicidade existentes entre Sancha e Capitu são flexíveis. De modo que o comportamento de uma em relação à outra se altera, à medida que os eixos emocionais de seus núcleos familiares também se modificam. Desta forma, em *Capitu*, parece haver transformação comportamental destas mulheres, ao passo que ocorre um trânsito emocional de uma situação de felicidade e harmonia em ambos os casamentos para a tristeza e caos emocional destas mesmas personagens femininas, gerados com a morte de Escobar. Considera-se em *Capitu* o capítulo 25 uma circunstância de transição diferenciada da encontrada no capítulo *A mão de Sancha*, de *Dom*



Casmurro. Se em *A mão de Sancha* é evidenciado o protagonismo de Sancha segundo o olhar, atraído por ela, de Bentinho, neste capítulo os olhos de Escobar e, sobretudo, os de Capitu também são referenciados. Destaca-se, então, neste trabalho, o jogo de olhares existentes entre casais que vivem uma aparente harmonia familiar.

Na casa de Escobar na praia do Flamengo, e na noite anterior à sua morte, Sancha parece dirigir um olhar provocativo para Bentinho, e Escobar, um “fanfarrão” para Capitu, que responde à situação com uma impaciência ambígua. Incomoda a força do olhar de Sancha sobre Bentinho ou o próprio olhar de Escobar sobre ela? Nesta contradança de olhares, este trabalho se detém na rivalidade entre mulheres, silenciada pelo olhar de desejo de Bento em *A mão de Sancha*. A obra *Capitu* parece enfatizar mais as ações e reações femininas, num jogo de dissimulações próprio ao universo da mulher, apagado em *Dom Casmurro*. Sublinham-se a alteração de comportamento de Sancha, de sua natural apatia para a incorporação de um “olhar impenetrável” (TELLES; GOMES, 1993, p. 116), capaz de atrair Bentinho, e a reação natural feminina de Capitu de fêmea que sente que seu território está sendo invadido. Daí, as expressões referentes a esta reação serem “*Capitu* com certa impaciência” (TELLES; GOMES, 1993, p. 116), “*Capitu*, rápida” (TELLES; GOMES, 1993, p. 116), “*Capitu*, afetando medo” (TELLES; GOMES, 1993, p. 116). Todos estes qualificativos indicam uma alteração de postura da personagem na obra, ocasionada pela também mudança de uma rival sutil que parece transformar Bentinho em seu objeto de desejo para sobrevalorizar-se, diminuindo a outra. Desta forma, os autores criam um sutil campo bélico em que as mulheres transformam a atenção de Bentinho em um objeto simbólico de expressão do apoderamento de seus próprios corpos.

A fuga apressada de Capitu da casa de Sancha é a expressão de seu enfraquecimento em território inimigo, percebendo uma perda natural da atenção do marido no capítulo 24, quando a ouve a sua resposta “Deliciosa” (TELLES; GOMES, 1993, p. 116) acerca da exaltação da noite por José Dias. A mesma Sancha, cuja beleza é desmerecida por Capitu no capítulo 13, ao defender-se com cinismo do ciúmes do marido acerca de seus braços, com o comentário “Não permite porque os braços dela não são bem feitos, devem ficar escondidos” (TELLES; GOMES, 1993, p. 116), torna-se um objeto de desejo efusivo no capítulo 24. Defende-se, então, que o



desejo masculino é usado como artifício de exaltação da vaidade feminina, numa constante exaltação do “gostar de si mesma”. Sancha parece gostar mais de si quando provoca Bentinho, mostrando para Capitu que também pode ser sedutora. Contudo, o próprio masculino não está esvaziado de significado afetivo para o feminino. Isto é evidenciado nas reações destas personagens femininas à morte de Escobar:

Adiante Capitu e Sancha, observadas de perto por três escravos que conversam em voz baixa, olhando para as mulheres. Capitu segura com força a sombrinha aberta que o vento uivante tenta arrancar de sua mão. Sem mantilha e descabelada, apertando desesperadamente as mãos contra o peito, Sancha inclina a cabeça desamparada e se arremessa para a frente na direção do mar, como se quisesse entrar nele. Com a mão livre, Capitu segura com firmeza o braço da amiga. Uma lufada mais violenta quase lhe arreventa a sombrinha de gomos que ela fecha e finca furiosamente na areia. (TELLES; GOMES, 1993, p. 133-134)

Se no capítulo *A catástrofe* o recebimento do cadáver de Escobar é reduzido ao comentário memorialista de Bentinho “As canoas que acudiram mal puderam trazer-lhe o cadáver” (ASSIS, 2006, p. 270), no capítulo 28 de *Dom Casmurro* prevalece uma tradução semiótica que presentifica a lembrança vaga, transformando-a em uma cena dramática, na qual, além de a imagem do cadáver sendo tirado do mar e levado pelos pescadores com dificuldade ganhar mais vivacidade, sobrevaloriza-se a reação das personagens a este acontecimento. Neste fragmento, é ressaltada a expectativa feminina do surgimento da canoa fúnebre no mar, criando-se um *mise-em-scène* em que os figurinos das personagens e suas disposições espaciais reforçam a dramaticidade da cena. Tanto que Capitu e Sancha são “postas em cena” lado a lado, com a intenção de demonstrar-se o estado emocional de cada uma, enquanto esperam a chegada do cadáver, criando-se uma tensão para o expectador, a qual é solidificada pelo comportamento contrário de ambas.

Se a falta de mantilha, o cabelo desmantelado e o gesto brusco de Sancha de desejo de se jogar no mar corroboram para a construção de uma viúva desesperada e destruída emocionalmente, são os gestos de força interior de Capitu que atraem o olhar do expectador, ratificando o seu protagonismo. A sua relação com a sombrinha acusa a altivez de uma mulher que parece vencer a si mesma. Dissolve-se a rivalidade entre mulheres para sobressair a cumplicidade quando insurge o caos, brotado



com o sentimento de perda de um homem amado por Sancha, Bentinho e Capitu.

A postura de Capitu revela a obrigação com a viúva, devendo ampará-la e identificar-se com ela em sua fragilidade. Tanto que no desfecho do capítulo são encontradas as mulheres enlaçadas, tendo como foco a canoa que se afasta do cortejo: “Durante um breve instante a câmera ainda acompanha as duas mulheres que seguem enlaçadas. Mas logo ela recua e vai se fixar na canoa que, esquecida ao sabor das pequenas ondas, vai sendo arrastada sutilmente para o fundo do mar.” (TELLES; GOMES, 1993, p. 133). O movimento da câmera retoma a cumplicidade existente entre as personagens no início do capítulo, esvaziando o protagonismo de Capitu para colocá-la na condição coadjuvante de amiga da viúva, que se funde a Sancha na identificação da dor da perda feminina. Neste sentido, o protagonismo se estende para a canoa, quando a câmera recua e se fixa nela, enquanto objeto simbólico da vivacidade do Escobar nadador, que é arrastada para o fundo do mar. No capítulo 29, a cumplicidade no luto feminino ganha ainda um maior protagonismo, ao passo que é ressignificada por uma câmera subjetiva que se identifica com o próprio olhar de Bentinho:

. A câmera, que também vai acompanhando esse olhar, pára e se fixa nesse alvo: duas mãos de mulher estão fortemente agarradas às bordas do caixão, como que impedindo que o levem. Não vemos o morto mas vemos, isto sim, o delicado tapete de margaridas sobre o filô negro. E aquelas duas mãos muito brancas crispadas sobre o negrume dos punhos do vestido, puxando o caixão para que os outros não o arrebetem. O olhar de Bentinho começa a subir pelas mangas negras do vestido até encontrar a dona daquelas mãos. Então, seu olhar se detém estupefato: pois essas mãos nas bordas da esquite estão de tal modo próximas e iguais às mangas do vestido, mas tão iguais às mangas do vestido, mas tão iguais, que a ideia inicial só podia ser esta, as mãos pertencem a uma mesma pessoa, Sancha. No entanto, é a mão esquerda de Capitu que se agarra ao caixão com o mesmo desespero com que a mão da viúva também segura no instante em que se preparam para levá-lo. Aturdido, num passo de autônomo, Bentinho aproxima-se mais. A câmera também se fixa em Sancha, que por sua vez, se fixa no morto: ali está ela, os lábios apertados, as narinas dilatadas e os olhos desmesuradamente abertos, parecendo beber de um só hausto a imagem de Escobar. Na face lívida há vestígios de lágrimas mas nesse momento ela não está chorando, apenas olha como que desejando mergulhar no homem amado e trazê-lo para dentro de si mesma. Bentinho agora está olhando para Capitu: sua expressão é idêntica a



de Sancha e de tal modo semelhante a dor de ambas que chegam até a ficar parecidas. A cabeça pende para o chão. Quando ele ergue de novo o olhar para Capitu, ela já retirou a mão da borda do esquite e está voltada para Sancha, abraçando-a e tentando afastá-la dali. Mas essa tentativa é frouxa porque ela também parece fascinada pelo morto, sem forças para se afastar TELLES; GOMES, 1993, p. 139-140)

O fragmento traduz o momento da encomendação, presente no capítulo “Olhos de Ressaca”, de *Dom Casmurro*, explorando ainda mais os efeitos visuais e cênicos da disposição das personagens, segundo o movimento de uma câmera que, ora identifica-se com o olhar de Bentinho, ora afasta-se. Na religião católica, a encomendação é a oração realizada para a pessoa falecida antes do seu sepultamento. Ela faz parte do “Ritual das exéquias” no qual ocorrem cerimônias prestadas aos mortos em que os familiares os homenageiam e choram a sua perda. Tanto *Dom Casmurro* como *Capitu* recriam a situação clímax de dor dos parentes, ocasionada com o momento de despedida do corpo, quando se fecha o caixão. A diferença está na abordagem. Em *Dom Casmurro* prevalece o enfático memorialismo, cujas lembranças tornam a visualidade da cena evasiva, restringindo a uma narração dos acontecimentos sobrepujada pelas próprias impressões pessoais do autor-personagem, que parece usá-los para ressignificar o próprio conceito de “olhos de ressaca” a partir do comentário: “momentos houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto quais os da viúva, sem o pranto e as palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (ASSIS, 2006, p. 273). Assim, os mesmos olhos que tragaram Bentinho com seu voluptuoso desejo parecem ao narrador tragar também o seu amigo. No entanto, com um sentimento diferenciado que também se identifica com o da viúva: a dor e a vontade excessiva de não o deixar ir embora.

A obra *Capitu* se apropria desta cumplicidade de sentimento para dar-lhe uma dramaticidade maior, à medida que insere uma câmera na narrativa que revela a sintonia de gestos existentes entre amiga e viúva no momento em que a tampa está para se fechar. A câmera se funde ao olhar do personagem para proporcionar ao expectador uma visualização da cena conforme a perspectiva de Bentinho, num jogo cinematográfico em que a ação é presentificada com um maior detalhamento acerca do comportamento semelhante existente entre Capitu e Sancha no momento



em que a tampa do caixão está para ser cerrada. É uma situação dramática feminina comum na história da perda masculina, haja vista a gesticulação também sincrônica entre Madalena e Maria, enquanto visualizam Cristo na Cruz. O sentimento de cada uma era diferenciado, mas a cumplicidade, a mesma, embora na mãe a dor se apresente mais teatralmente explícita.

Considerações finais

Este trabalho discutiu a construção do feminino em *Capitu*, demonstrando como a tradução semiótica proporciona um maior protagonismo a Capitu, revelando aspectos de sua identidade anulados pelo enfático memorialismo de *Dom Casmurro*. Foi apresentada a continuidade da altivez da personagem, desde a infância à maturidade, revelando traços de uma mulher cuja força interior se destaca para a sua realização como burguesa do século XIX, seja como rival ou cúmplice de Sancha. Este aparente comportamento paradoxal só expressa a complexidade feminina revelada pelo jogo de câmeras para a condução da narrativa que revisita uma obra clássica, sem anular o maior propósito machadiano: a realização de pessoas morais dotadas de uma consciência (ASSIS, 1961). O dado diferencial nesta obra é que a ação não sustenta apenas a reflexão do narrador, mas é um artifício de revelação da humanidade das personagens, as quais se tornam mais atraentes para o espectador, à medida que os capítulos ganham a dimensão de cenas realizadas com maior eficácia, quando reveladas por recursos cinematográficos como iluminação, disposição de personagens, figurinos e objetos no espaço e pelas angulações existentes na tradução semiótica inscrita no Roteiro Cinematográfico concebido por Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Sales Gomes.

REFERENCIAS

ANDRADE, M. **REC - uma iniciação à filmagem**. João Pessoa: Ideia, 2013.

ASSIS, M. de. **Crítica Literária**. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1961.

_____. **Dom Casmurro**. São Paulo: Saraiva, 2006.

CASTELLO, J. A. **Realidade e ilusões em Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.



FREYRE, G. **Sobrados e Mocambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano**. 30 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

NASCIMENTO, E. **Ângulos & outras artes**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2002.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, L. Poesia e outras artes. **Cadernos de Semiótica aplicada**, São Paulo, V. 9, n. 2, p. 01-16, 2011.

TELLES, L. F.; GOMES, P. E. S. **Capitu**. São Paulo: Siciliano, 1993.

TURNER, G. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

