

## **Flávia Giúlia Andriolo Pinati**

UNESP, Assis

### **O discurso dialógico de Bentinho: uma análise sobre o narrador em *Dom Casmurro* e *Capitu***

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, 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.

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, não escondendo tal parcialidade 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 tais 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-off* da obra.

Nos primeiros capítulos (I e II), que funcionam como um prólogo do romance, o narrador tem 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 só acarreta uma discussão sobre o estabelecimento da metaficção como procedimento discursivo.

Quando intitula, por exemplo, o romance *Dom Casmurro*, o narrador obviamente quer mostrar que a obra é sua, não querendo 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.”<sup>1</sup> Nesse primeiro diálogo com o leitor, o narrador quer persuadi-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 arbitro dos sentidos coletivos, capaz de fornecer todos os detalhes necessários para a compreensão da história.<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> Machado de Assis, *Dom Casmurro* (São Paulo: Klick Editora, 1997), p.15.

<sup>2</sup> Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19* (São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004), p.218.

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.

Bentinho pede a ajuda do leitor, por exemplo, para encontrar erros estéticos em seu texto. Sugere-lhe ainda que anote tais 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 [...]”<sup>3</sup>

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 tal livro. Como no capítulo LX, “Querido opúsculo”, em que o narrador explica-se 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 ao editor do livro o trabalho e a despesa da gravura.”<sup>4</sup>

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.”<sup>5</sup>

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.”<sup>6</sup>

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

---

<sup>3</sup> *Ibid.* 1, p.134.

<sup>4</sup> *Ibid.* 1, p. 120.

<sup>5</sup> *Ibid.* 1, p. 134.

<sup>6</sup> *Ibid.* 1, p. 20.

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 que beiramos um abismo. Não faça isso querida; eu mudo de rumo.”<sup>7</sup>

Ao comportar-se dessa maneira, Bentinho dá a impressão de que o leitor tem interferência em seu discurso, ou seja, que o texto está sendo escrito sob a influência de seu receptor e que, portanto, a maneira como ele apresenta suas ideias e até mesmo escolhe suas palavras estão intimamente ligadas à forma em que 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”<sup>8</sup> –, o narrador ainda sugere o modo em que seu interlocutor deve lê-la: “[...] Não me tenhas por sacrílego, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos crucial no estilo”<sup>9</sup>. “Sim, leitora castíssima, como diria o meu finado José Dias, podeis ler o capítulo até o fim, sem susto nem vexame.”<sup>10</sup>

Devemos notar, através desses exemplos, que o narrador não se dirige apenas a um tipo de leitor, mas a vários, sobretudo às leitoras. Assim, 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” 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.”<sup>11</sup>

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, desta forma,

---

<sup>7</sup> *Ibid.* 1, p. 214.

<sup>8</sup> *Ibid.* 1, p. 58.

<sup>9</sup> *Ibid.* 1, p. 38.

<sup>10</sup> *Ibid.* 1, p. 116.

<sup>11</sup> Eugênio Gomes, *O enigma de Capitu* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1967), p.5.

que seu leitor faça o mesmo: “Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.”<sup>12</sup> É a partir deste momento que Bentinho se livra do compromisso de dizer a verdade e incumbe o leitor da função de julgar com ele 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.

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 idas e vindas 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.

Partindo dessa ideia e a partir dos conceitos de leitor-modelo de Umberto Eco, podemos pensar que Machado está, a todo momento, dirigindo-se 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, àquele 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 consumir devidamente seu livro. No caso de Dom Casmurro, um

---

<sup>12</sup> *Ibid.* 1, p.119.

grande conhecedor da literatura, o leitor deverá ser capaz de preencher as lacunas deixadas pelo narrador e buscar os diálogos que ele faz com outras obras literárias.

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 estória de um velho tenor italiano, Marcolini, que 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 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”.<sup>13</sup>

Por Deus não ter querido nem ouvir o ensaio, a peça acabou saindo com alguns desconcertos, e este, 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;

---

<sup>13</sup> *Ibid.* 1, p.29.

o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso...<sup>14</sup>

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*...”<sup>15</sup>, 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.

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, a relação entre 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.”<sup>16</sup>

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, conseqüentemente 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.

Desta 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

---

<sup>14</sup> *Ibid.* 1, p.29.

<sup>15</sup> *Ibid.* 1, p.31.

<sup>16</sup> Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* (Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002), p.87.

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 suas 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.<sup>17</sup>

Em todo o discurso de Bentinho 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 suposta traição que lhe foi 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”.<sup>18</sup>

Bento Santiago 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 este último a realizar uma leitura e interpretação mais cautelosa sobre todos os fatos que lhe foram apresentados.

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 tais vazios da forma que lhe fosse mais conveniente, 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. Tal artimanha narrativa exige que o leitor

---

<sup>17</sup> *Op. cit.* p.38.

<sup>18</sup> *Ibid.* 1, p.250.



se distancie dos personagens, principalmente de Bentinho e Capitu, e então passe a buscar uma explicação para tal peça oratória.

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.

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.

Quando realizou a adaptação televisiva do romance *Dom Casmurro* (1899) para a minissérie *Capitu* (2008), exibida pela Rede Globo em homenagem ao centenário de morte de Machado de Assis, o diretor expôs 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.

O diretor conservou a fábula do romance machadiano, mantendo a mesma organização em microcapítulos e reproduzindo os diálogos presentes no suporte literário. Mas, por outro lado, deu um novo nome a sua produção, criou uma atmosfera atemporal, misturando tendências e teatralizando as palavras ditas pelo narrador do 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

e contemporâneo, no qual ocorre a simbiose das palavras machadianas com as imagens criadas por Carvalho.

A produção concretiza-se através 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. Contudo, esse mesmo espaço parecia se multiplicar, com o jogo de luz e os movimento da câmera, revelando diferentes ambientes a cada cenário. Carvalho, em entrevista quando do lançamento da minissérie, afirmou 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 desta observação do diretor, podemos observar 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 entabulada por Bentinho.

Como afirma o pesquisador Robert Stam, “Machado constantemente anatomiza sua própria expressão num desmantelamento linguístico obsessivo de sua própria prática”<sup>19</sup>, chamando a atenção de seu leitor para o estatuto de artefato. Desta 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

---

<sup>19</sup> Robert Stam, *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008), p.172.

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 através 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 não da realidade, mas de uma obra de arte.

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.

Com expressões exageradas, como a de um palhaço, Casmurro admite o fracasso diante de sua natureza humana, mas ainda assim mantém um ar de superioridade que nos faz ora rir, ora desconfiar. 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, em que mal começara a escrever seu livro e mesmo assim já tinha as mãos todas sujas de tinta.

Neste caso, não podemos deixar de lembrar a mistura dos conceitos de narrar e mostrar realizada pelo narrador, pois Dom Casmurro, em *voz-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, ora escrevendo à pena seus manuscritos, ora datilografando em uma máquina de escrever. Ele deixa evidente que é simultaneamente organizador 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”.

Desta forma, confunde seu interlocutor, que não sabe se é espectador ou leitor, ou melhor, se está assistindo 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 *flash-back*, Bentinho chama a atenção do espectador não apenas para os acontecimentos que são contados/mostrados, mas para o próprio libreto que está sendo construído.

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.

Um 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 essa figura presente do 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.<sup>20</sup>

Esse recurso acaba sendo empregado nos momentos de grande emoção ou tensão vividos pelo personagem, como quando Casmurro se coloca 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”. Neste 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”.

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 esquiva-se 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.

---

<sup>20</sup> Luiz Fernando Carvalho, “Diálogo com o diretor”, Luiz Fernando Carvalho (ed.), *Capitu* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008), p.81.

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 se transforma em um pássaro refere-se ao microcapítulo “uma idéia”: “um dia, – era uma sexta-feira, – não pude mais. Certa idéia, que negrejava em mim, abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as idéias 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 do ponto de vista subjetivo, como um Deus que observasse 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 vêm 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 a tal 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.

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

Nesta 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 choroso 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 mesmo da imagem produzida. Como afirma 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.<sup>21</sup>

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

---

<sup>21</sup> Silvano Santiago, *Nas malhas da letra* (Rio de Janeiro: Rocco, 2002), pp.46-7.

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. Neste 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 de tal fato.

Ao adotar o plano subjetivo, Carvalho permite que nós, enquanto espectadores, adentremos a 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.”<sup>22</sup> Temos, nestes 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.

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 lampiões e até mesmo de um charuto. Esse fogo serve, inicialmente, para iluminar as cenas, que vão se tornando cada vez mais

---

<sup>22</sup> Marcel Martin, *A linguagem cinematográfica* (São Paulo: Brasiliense, 1990), p.40.



escuras. Mas não apenas para isso, pois quando 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.

Tal 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.

Neste ponto, parece importante lembrar que 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.

Apesar de Carvalho não ter retomado o capítulo em questão, a escolha não tornou menos crítica a obra, 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.

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 apresenta-nos, de 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.