

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

MARIANA DE ALMEIDA FERREIRA

MODOS DE NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO
EM OBRAS SERIADAS TELEVISIVAS:
UM ESTUDO DA POÉTICA DE CAPITU

Imagens: Capitu (Rede Globo, 2008)

BELO HORIZONTE (MG)
2024

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Mariana de Almeida Ferreira

**MODOS DE NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO EM OBRAS SERIADAS
TELEVISIVAS: Um estudo da poética de *Capitu***

Belo Horizonte

2024

MARIANA DE ALMEIDA FERREIRA

**MODOS DE NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO EM OBRAS SERIADAS
TELEVISIVAS: Um estudo da poética de *Capitu***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Maria Rocha

Belo Horizonte

2024

301.16 F383m 2023	<p>Ferreira, Mariana de Almeida.</p> <p>Modos de narração, tempo e espaço em obras seriadas televisivas [manuscrito] : um estudo a partir da poética da minissérie Capitu / Mariana de Almeida Ferreira Ferreira. - 2023.</p> <p>133 f. : il.</p> <p>Orientadora: Simone Maria Rocha.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1. Comunicação – Teses. 2. Televisão – Programas – Teses. 3. Poética - Teses. I. Rocha, Simone Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------------------------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ATA DA DEFESA DE TESE DE *MARIANA DE ALMEIDA FERREIRA*

NÚMERO DE REGISTRO NA UFMG: 2019661491

Às quatorze horas do dia onze de dezembro de 2023, reuniu-se remotamente a comissão examinadora, constituída pelas professoras doutoras Simone Maria Rocha (Orientadora - Universidade Federal de Minas Gerais), Lívia Maia Caldeira Arantes (*Northwestern University/EUA*) e Vânia Maria Torres Costa (Universidade Federal do Pará) e pelos professores doutores Marcos Vinicius Meigre e Silva (Universidade Federal de Minas Gerais/Residente Pós-Doutoral) e Reinaldo Maximiano Pereira (Universidade do Estado de Minas Gerais). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do doutorado Mariana de Almeida Ferreira, intitulado "**MODOS DE NARRAÇÃO, TEMPO E ESPAÇO EM OBRAS SERIADAS TELEVISIVAS: Um estudo a partir da poética da minissérie Capitu**", requisito final para obtenção do Grau de Doutora em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Abrindo a sessão, a orientadora e presidente da comissão, professora Simone Maria Rocha apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores e examinadoras, com a respectiva defesa de Mariana de Almeida Ferreira. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Doutora em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão, que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 11 de dezembro de 2023.

Prof^ª. Dr^ª. Simone Maria Rocha (DCM/FAFICH/UFMG)

Prof. Dr. Marcos Vinicius Meigre e Silva (UFMG)

Prof. Dr. Reinaldo Maximiano Pereira (UEMG)

Prof^ª. Dr^ª. Lívia Maia Caldeira Arantes (*Northwestern University/EUA*)

Prof^ª. Dr^ª. Vânia Maria Torres Costa (UFPA)

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Maria Torres Costa, Usuária Externa**, em 24/01/2024, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Livia Maia Caldeira Arantes, Usuário Externo**, em 24/01/2024, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Vinicius Meigre e Silva, Usuário Externo**, em 24/01/2024, às 20:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Maximiano Pereira, Usuário Externo**, em 25/01/2024, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Simone Maria Rocha, Professora do Magistério Superior**, em 25/01/2024, às 15:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2986401** e o código CRC **019067FA**.

*Desde sempre e para sempre à ela: Laura Rosa,
minha mãe. E como esta já é a terceira
dedicatória à mesma pessoa, dedico também
uma música: Quem Sabe Isso Quer Dizer Amor,
do nosso eterno Bituca presente em nossa
estrada de fazer os sonhos acontecerem.*

AGRADECIMENTOS

Quando eu ainda estava no Ensino Médio, em um período familiar conturbado, lembro de ter dito à minha mãe que - por alguma razão que hoje desconheço - gostaria de prestar vestibular para Jornalismo na universidade federal do Paraná, queria morar em Curitiba para continuar meus estudos. Tenho certeza que dona Laura Rosa não entendeu o motivo daquele desejo tão sem pé nem cabeça e mais certeza ainda tenho que, principalmente naquela época de nossas vidas, não havia qualquer possibilidade de recurso financeiro que permitisse sustentar tal desejo. Mas lembro com clareza da resposta que ouvi de minha mãe: se é o que você quer, minha filha, a gente vai dar um jeito. Por sorte (dela e minha também), com o tempo eu mesma esqueci dessa insanidade, cursei o que queria na minha cidade mesmo, debaixo dos olhos, da segurança e confiança dela. E foi ótimo, deu tudo certo.

Anos mais tarde, depois de formada e já com plano de carreira acadêmica, mais uma vez me vi diante de Laura Rosa comunicando um outro sonho, esse mais sério, elaborado, firme: mudar para São Paulo para cursar o Mestrado da USP - até então era o único lugar que eu sabia que tinha gente estudando teledramaturgia. E minha mãe, agora em condições financeiras um pouco melhores, ainda que restritas, mais uma vez me disse: se é o que você quer, minha filha, a gente vai dar um jeito. E deu. E fui. Passei os primeiros meses da vida longe dela, estudando dia e noite. Mas dessa vez não deu certo como eu esperava, não passei, voltei carregada de frustração. Aquilo me derrubou por meses, ainda mais porque sabia o nível de sacrifício que minha mãe tinha feito por esse sonho que era meu, não dela. Ou também era? Fracassei, fui viver outras coisas, desapeguei do sonho antigo. Desse período lembro particularmente de um colo que minha irmã, Camila, me deu enquanto eu chorava e soluçava de frustração: se a nossa mãe passou por tudo o que passou e ainda assim conseguiu se levantar, realizar sonhos, ser feliz, a gente também consegue, a gente também pode. E assim foi. Passei em outro Mestrado, o PPGCLC da Unama, que me acolheu muito bem, abriu portas e visões de mundo. Nesse meio tempo, entre projeto e defesa de dissertação, conheci o trabalho da UFMG nos estudos de TV.

E aí, antes mesmo de concluir o Mestrado, lá fui eu de novo contar à quem nunca me negou apoio, nem nunca julgou meus sonhos, que eu gostaria de mudar de cidade para cursar o Doutorado. E mais uma vez Laura Rosa: a gente dá um jeito! E deu. Recém separada, ainda sem bolsa e sem conhecer praticamente ninguém em Belo Horizonte, fui embora da minha cidade natal,

para longe da família pela segunda vez, e principalmente nos primeiros meses foi minha mãe quem me ajudou, me sustentou, garantiu que eu pudesse ter um teto e comida para trabalhar e realizar o sonho de me tornar Doutora. A primeira da família por parte de mãe e de pai. E fez isso sem nunca me cobrar nada (além do diploma, claro), sem julgamentos, sem negar apoio do jeito que fosse possível.

Ter estudo, autonomia, independência, foco, coragem para fazer o que quer e esperança de que as coisas vão dar certo são partes fundamentais de tudo o que minha mãe nos ensinou, menos com discursos, muito mais com ações concretas que transformaram o rumo de nossas vidas e possibilitaram que hoje eu pudesse escrever essas linhas de agradecimento de uma tese. Perdi a conta de quantas vezes vi minha mãe estudando, estudando e estudando para dar uma vida melhor para nós e para si mesma, para conquistar nossa liberdade e autonomia. Aliás, nossa história começou assim: comigo ainda bebê sendo levada por ela às aulas do cursinho e da universidade, sendo cuidada também pelos colegas de turma dela dentro das salas de aula. Digo e repito quantas vezes forem possíveis: tudo o que faço, cada passo que dou, cada milímetro de conquista que tenho na vida é para ela, por ela e também dela. Laura Rosa, nós de fato demos um jeito, nós conseguimos, deu tudo certo. Muito obrigada. Te amo. E até hoje choro um pouco mais essa saudade da distância.

Mas nem de longe minha mãe foi a única agente direta que possibilitou essa jornada. Minha irmã, Camila, a que completa nossa tríade de amor infinito, nosso trio das Almeidinhas, é parte fundamental e enorme do que sou, dos meus sonhos e realizações. Nunca terei palavras nem gestos suficientes para agradecer todo suporte, estímulo, cuidado, atenção, fé que ela me dedica ao longo de toda a minha vida. Em muitos momentos de grande desespero morando longe, foi à ela que recorri com segurança pedindo ajuda que sempre veio sem cobranças, sem receios, com muito amor e cumplicidade - eu juro que um dia irei pagar os mil reais emprestados de imediato por ela enquanto eu estava em prantos em frente à imobiliária sem saber como iria pagar o montante que haviam me cobrado para entregar o primeiro apartamento que morei sozinha em Belo Horizonte. Meus passos, meus feitos, minhas conquistas também são por ela, para ela, dela. Nós conseguimos, deu certo. Te amo, irmã. Muito obrigada.

Feitas as singelas, mas devidas, homenagens às duas pessoas que são pilares na minha vida, seguimos com os demais passageiros desse bonde um tanto desgovernado por mim. Portanto, muitíssimo obrigada:

Ao Rangel, pelo imenso companheirismo, cuidado, dedicação, paciência, escuta e muito, muito amor demonstrado diariamente nessa vida tão bonita e honesta que construímos juntos. Bora logo assinar os papéis desse casamento e aumentar nossa família!

Ao meu pai, Newton, por todo investimento nos meus estudos, pelo apoio, afeto, amor e por, mesmo sem entender muito bem o que eu faço, confiar que um dia daria certo. Te amo.

À Simone, que mudou o rumo da minha vida e com quem construí parceria, amizade, afeto e cumplicidade dos quais muito me orgulho. E também quem acolheu a mim e aos meus de um jeito que deixou minha mãe tranquila e imensamente grata. Hoje sei que existe uma vida antes e depois da Simone. Beijos na Ceci, a criança mais inteligente que conheço. Amo vocês!

À minha rede de apoio presencial, que se tornou minha “família de Belo Horizonte”, amigos queridos de muita entrega, abrigo, acolhimento, dedicação, cuidado, alívio e com os quais vivi meus melhores dias em terras mineiras. Finalmente não terei mais a tese como desculpa. Raphael (meu amor), Ana, Larissa, Tafnes, Leo, João, Natália, Giordano, Augusto, Marcelo, Gisa, Vitor, Kellen, Lilian, Dani, Milena, Emis, Fausto, Gaia, Pedro, Eve, Priscila... Amo vocês!

Aos amigos, familiares e colegas da vida, de Norte a Sul, que me acompanharam nesse processo mesmo à distância, torceram, vibraram, estiveram juntos. Mariana, Louise, Amanda, Nathalia, Camila, Felipe, Natália, Bianca, Anne, Fabíola, Clarisse, Lígia, Lívia, Amanda, Gustavo, Fernando, Carol, João Pedro, Augusto, Lúcia, Iolanda, Paloma, Jússia, Lorena, Francine, Fernanda, Bia, Bárbara, Pedro, Tarcízio, Carol, Ingrid, amigos da minha irmã e da minha mãe... e tantos outros que em algum ou vários momentos seguraram minha mão e acreditaram mais em mim do que eu mesma.

Ao COMCULT, como grupo que sonhei em ser parte e me acolheu tão bem, e particularmente aos amigos que fiz nesse processo. Marcos, Livia, Fred, Gober, Millena, Matheus, Iara, Gabi... Vocês são incríveis, que equipe afinada nós fazemos!

Em nome da tia Cláudia, que alfabetizou a mim e a meus irmãos, agradeço também a todos os docentes que passaram pela minha vida, dedicaram tempo e energia para me ensinar um monte do que sei e a paixão pelo ofício que escolhi também a exercer.

Por último, agradeço à Penha e à Filó, minhas irmãs caninas e eternas companheiras. Que saudade de conviver com elas! Ao comprido e pata curta, Sherlock... é, obrigada também, rs.

*Do fundo meu coração, do mais profundo canto em meu interior
Pro mundo em decomposição escrevo como quem manda cartas de amor
- Emicida*

RESUMO

Esta tese tem como proposta central analisar como as dimensões de tempo e de espaço atuam na poética da minissérie *Capitu* (Rede Globo, 2008) e estão relacionadas tanto ao conflito central vivenciado pelos personagens protagonistas quanto aos modos de narração incorporados na obra. Metodologicamente nos concentramos no sistema de narração que alia processo dramático (narrativa) e processo técnico (estilo) engendrados em uma produção de ficção seriada televisiva. Ancorados por outros pesquisadores da área, partimos da materialidade da obra e acionamos três diferentes campos do conhecimento para dar conta de compreender e discutir o fenômeno: Estudos de Televisão, Estudos Fílmicos e Narratologia. Nosso esforço parte do objetivo basilar de contribuir com o avanço no campo de estudos de televisão e ficção seriada, em crescente desenvolvimento no continente latino-americano, com abordagens teórico-metodológicas que se concentram na análise interna das obras, na poética e seus efeitos. Para os propósitos do nosso trabalho, nos concentramos particularmente nos efeitos cognitivos construídos em tal produção. Entre os objetivos específicos, estão: i) identificar quais características de diferentes modos de narração são adotadas na minissérie; ii) analisar a construção poética de tempo e espaço configurada na obra; iii) identificar e analisar como outros elementos narrativos, a exemplo de personagem e narrador, contribuem para a construção do tempo, do espaço e do conflito central; iv) analisar como tal poética se relaciona com os conflitos centrais dramáticos e com diferentes modos narrativos; v) identificar e compreender os efeitos programados pela poética de *Capitu* e quais sentidos potencialmente revelam em relação à trama e à obra. Estruturalmente o trabalho divide-se em três capítulos: o primeiro dedicado às discussões teórico-conceituais centradas na poética, na narrativa e no estilo audiovisuais; o segundo voltado para os métodos e metodologias aplicadas na pesquisa, com os critérios adotados e as categorias eleitas para as análises; e o último com as análises e discussões advindas do processo, utilizando centralmente três eventos narrativos de *Capitu* como parâmetros. Com os resultados alcançados, concluímos que a minissérie adota primordialmente o modo clássico de narração, com seu princípio norteador de causalidade, ao mesmo tempo em que incorpora recursos e características do modo de arte, mantendo o melodrama como gênero pregnante que se mescla a outros gêneros narrativos e artísticos, e assim constrói na poética um tempo e um espaço que colaboram para configurar a obra como *atemporal e universal*. No limite, acreditamos que a poética de *Capitu*, ao operar a mescla entre modos de narração e evidenciar o jogo entre objetividade e subjetividade nos âmbitos da trama e do estilo, a torna uma das experiências mais expoentes e pioneiras de complexidade narrativa em ficção seriada brasileira feita para televisão aberta.

Palavras-chave: Capitu. Poética. Ficção seriada televisiva. Modos de narração. Dimensões de tempo e espaço.

ABSTRACT

This thesis has as its central proposal to analyze how the dimensions of time and space act in the poetics of the miniseries *Capitu* (Rede Globo, 2008) and are related both to the central conflict experienced by the protagonist characters and to the modes of narration incorporated in the work. Methodologically, we focus on the narration system that combines the dramaturgical process (narrative) and the technical process (style) engendered in a television serial fiction production. Anchored by other researchers in the area, we start from the materiality of the work and use three different fields of knowledge to understand and discuss the phenomenon: Television Studies, Film Studies and Narratology. Our effort is based on the basic objective of contributing to the advancement of the field of television and serial fiction studies, which is increasingly developing on the Latin American continent, with theoretical-methodological approaches that focus on the internal analysis of works, poetics and their effects. For the purposes of our work, we focus particularly on the cognitive effects built into such production. The specific objectives include: i) identifying which characteristics of different modes of narration are adopted in the miniseries; ii) analyze the poetic construction of time and space configured in the work; iii) identify and analyze how other narrative elements, such as character and narrator, contribute to the construction of time, space and central conflict; iv) analyze how such poetics relates to the central dramatic conflicts and different narrative modes; v) identify and understand the effects programmed by *Capitu*'s poetics and what meanings they potentially reveal in relation to the plot and the work. Structurally, the work is divided into three chapters: the first dedicated to theoretical-conceptual discussions centered on poetics, narrative and audiovisual style; the second focused on the methods and methodologies applied in the research, with the criteria adopted and the categories chosen for the analyses; and the last with the analyzes and discussions arising from the process, centrally using three narrative events from *Capitu* as parameters. With the results achieved, we conclude that the miniseries primarily adopts the classic mode of narration, with its guiding principle of causality, at the same time that it incorporates resources and characteristics of the art form, maintaining melodrama as a pregnant genre that mixes with other narrative and artistic genres, and thus constructs in poetics a time and space that contribute to configuring the work as timeless and universal. Ultimately, we believe that *Capitu*'s poetics, by operating the mix between modes of narration and highlighting the game between objectivity and subjectivity in the areas of plot and style, makes it one of the most exponents and pioneering experiences of narrative complexity in Brazilian serial fiction made for broadcasting television.

Key-words: *Capitu*; Poetics; Television serial fiction; Modes of narration; Dimensions of time and space.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Mapa mental do sistema de narração de David Bordwell (1985; 2005)	44
Figura 02: Diagrama de Chatman	49
Figuras 03 e 04: títulos que dividem os micro-capítulos de <i>Capitu</i>	69
Figura 05: site do Projeto Quadrante	70
Figuras 06 e 07: cenas do micro-capítulo “O Enterro”	81
Figuras 08 a 11: cenas do micro-capítulo “O Enterro”	82
Figuras 12 e 13: cenas do micro-capítulo “O Enterro”	83
Figuras 14 a 19: cenas do micro-capítulo “O Enterro”	84
Figuras 20 e 21: cenas do micro-capítulo “O Enterro”	85
Figuras 22 e 23: cenas do micro-capítulo “O Enterro”	86
Figuras 24 e 25: cenas do micro-capítulo “O Enterro”	86
Figuras 26 a 33: Apresentação de Bentinho/Bento/Dom Casmurro	92
Figuras 34 a 41: Apresentação de Capitu	96
Figuras 42 a 51: Apresentação de Escobar	99
Figuras 52 e 53: cenas do micro-capítulo “Embargos de terceiros”	106
Figuras 54 a 57: cenas do micro-capítulo “Embargos de terceiros”	107
Figuras 58 e 59: cenas do micro-capítulo “Os Braços”	111
Figuras 60 a 63: cenas do micro-capítulo “Os Braços”	112
Figuras 64 e 65: cenas do micro-capítulo “Os Braços”	113
Figuras 66 e 67: cenas do micro-capítulo “Os Braços”	114
Figuras 68 a 71: cenas filmadas em externas de <i>Capitu</i>	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Eventos narrativos componentes do *corpus* empírico

67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: <i>Digamos os motivos que me põe à pena na mão</i>	15
CAPÍTULO 01: Narrativa, estilo e a poética de obras seriadas de televisão	25
1.1. O modelo clássico e a poética aristotélica	28
1.2. Modos de narração no audiovisual	32
1.2.1. Modo clássico de narração	33
1.2.2. Modo de narração de arte e ensaio	39
1.3. Sistema de narração: enredo e estilo na ficção audiovisual	42
1.4. Aspectos da narratologia para pensar a poética da ficção seriada televisiva	47
1.4.1. Espaço e tempo da narração audiovisual na construção poética da obra	51
CAPÍTULO 02: Caminhos metodológicos	59
2.1. Contextualização	60
2.2. Métodos e processos	62
2.3. Categorias e procedimentos de análise	66
2.4. Sobre <i>Capitu</i>	69
CAPÍTULO 03: A poética da narração em <i>Capitu</i>	73
3.1. <i>Aí vindes outra vez inquietas sombras</i> : apresentação da obra	74
3.2. Modos de narração em <i>Capitu</i>	75
3.3. Aspectualização dos personagens	88
3.4. O narrador-personagem como solução estética	101
3.4.1. Dom Casmurro	102
3.5. Configuração do espaço-tempo	109
CONCLUSÃO	118
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Digamos os motivos que me põe à pena na mão

Um rapaz, com figurino de fidalgo do século XIX, senta-se no banco de um vagão de metrô todo metalizado, luzes em lâmpadas fluorescentes, passageiros em pé e sentados utilizando roupas comuns de um dia a dia do século XXI. Um senhor, com o mesmo tipo de traje de época, o cumprimenta e segue narrando em voz *off*¹ o que ocorre entre os dois naquele vagão que ele chama de trem. O veículo corre acelerado enquanto o rapaz, com um papel nas mãos, recita um poema e o senhor, sonolento, cochila ao seu lado. Sonha, por uma fração de segundos, com um casal de jovens posando para uma foto de casamento diante de uma câmera do tipo daguerreótipo, muito usada na primeira metade do século XIX. Pelas laterais do vagão, os outros passageiros seguem também indiferentes ao que se passa ali entre os dois “fidalgos de século anterior”. Ao perceber a desatenção do senhor, o rapaz se irrita, a trilha de música clássica é interrompida, eles conversam entre si, se desentendem. Ao parar em uma estação, o rapaz sai do metrô mas não sem antes gritar com raiva, e diante dos outros: “Dom Casmurro! Dom Casmurro!”. O metrô vai embora, com o senhor dentro, sentado, cabisbaixo e olhando pela janela. A trilha passa então a ser uma instrumental mais tensa, com sons metalizados. Agora mirando diretamente a câmera, interpelando o telespectador, Dom Casmurro continua seu monólogo: “A vida tanto pode ser uma ópera quanto uma viagem de mar. Ou uma batalha!”. A ópera O Guarani, de Carlos Gomes, começa então a tocar enquanto uma colagem de papéis envelhecidos mostra na tela a palavra “Ópera”, reiterada por um narrador externo em voz *off*. Um plano aberto em contra *plongée*² exhibe a estrutura extravagante do teto pintado de um teatro em estilo clássico e colonial. Uma enorme cortina de veludo vermelho se abre, fortes luzes de refletores se acendem, ao fundo surge a figura de Dom Casmurro. Está, assim, iniciado o espetáculo.

Essas duas cenas se dão logo depois de uma sequência de imagens de trens e metrôs, em preto e branco e colorido, misturadas a colagens de mapas da cidade do Rio de Janeiro sob a trilha sonora de um solo de guitarra de Jimi Hendrix. Para logo em seguida mostrar dois personagens que destoam nas cores, nos gestos, no tom, na postura de tudo o que está ao redor sem, no entanto, parecer impactar ou causar alguma estranheza aos que estão ali próximos em quadro. Um começo, portanto, um tanto incomum para um produto de televisão aberta brasileira em que, historicamente, conta com uma tradição de ficção seriada pautada no gênero naturalista mesclado ao melodrama no formato de folhetim (Lopes, 2003; 2009), com consistência de tempo e espaço. Basta lembrarmos, por exemplo, de tramas famosas de Manoel Carlos ambientadas no tempo

¹ Termo cinematográfico que se refere ao recurso de narração e/ou diálogo realizado fora de quadro.

² Termo utilizado na cinematografia para planos que se direcionam de baixo para cima.

presente, em bairros como o Leblon, no Rio de Janeiro, com abordagem de questões contemporâneas como violências urbana e doméstica em que o naturalismo contribui para construir um universo narrativo coerente com a realidade e, portanto, convincente.

Não à toa, e não apenas por esse início de capítulo e enredo, *Capitu* (2008), uma adaptação da obra literária de Machado de Assis com direção geral de Luiz Fernando Carvalho, chamou a atenção da crítica, do público e de estudiosos da área que, até hoje, continuam a tê-la como ponto de referência na história televisiva brasileira a respeito de diversos aspectos e perspectivas. Entre eles, um dos mais abordados é o que envolve discussões sobre adaptação literária para o audiovisual, hibridismo de linguagens, teorias literárias e narrativas etc (Santos, Ribeiro, 2013; Sousa, Santana, 2020; Bianchi, Coca, 2015; Oliveira, 2020; Bidemy, 2019; Castro, 2017; Becker, 2010). Há ainda perspectivas que versam sobre estudos de recepção (Magalhães, 2015), a construção do narrador na obra (Mungiolli, 2013), figurinos e cores (Leite, 2013), aproximações e rupturas com o melodrama (Coca, 2014), discussões sobre espaço-tempo do ponto de vista da literatura e da filosofia (Coca, 2013), sobre o papel na educomunicação (Ribeiro, 2013) e ainda a relação da minissérie com linguagem cinematográfica (Pucci Jr, 2012). Já existe, portanto, um extenso caminho percorrido sobre esse objeto empírico.

Mas o que há de tão especial assim em uma minissérie que a faz ser foco de tamanha dedicação e relevância acadêmicas? Ou melhor dizendo, *Capitu* é de fato uma obra seriada televisiva tão diferente de outras que estamos acostumados a ver, ao ponto de ser objeto de estudo tantas vezes em artigos, capítulos, dissertações e teses nos últimos 15 anos? Bom, diversos estudiosos (e também críticos e telespectadores) irão responder, ou mesmo já responderam, a essa pergunta sob os mais variados argumentos. Não temos a pretensão de provar ou justificar o porquê dessa obra ser distinta, caso ela realmente seja. Nossa proposta parte de outras inquietações emergidas desde o primeiro encontro com a minissérie, enquanto telespectadora, e que aos poucos se misturaram com a cadeia de interesses, estudos e perspectivas desenvolvidos ao longo dos muitos processos de pesquisa nos estudos de televisão.

Na Graduação, para o trabalho de conclusão de curso, busquei analisar as interações entre melodrama e contos de fada presentes na telenovela *Cheias de Charme* (2012), mais especificamente na personagem Cida e suas semelhanças com Cinderela. Ali, ainda que de modo intuitivo, ensaiei os primeiros passos de investigações nos campos da narratologia (centrada, naquele momento, nos estudos de Vladimir Propp sobre funções de personagens em contos) e do estilo televisivo (tentando compreender, por exemplo, como aspectos técnicos de planos, iluminação e trilha sonora colaboravam para reforçar em cena as semelhanças da história da

personagem da telenovela com a Cinderela). Ainda hoje lembro do comentário de um dos membros da banca de defesa que argumentou ser aquela discussão sobre processos técnicos a parte mais interessante do trabalho. No entanto, naquela época (dez anos atrás), sendo a única da faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal do Pará (UFPA) a estudar teledramaturgia, eu sequer sabia que já existia um campo de estudos dedicado ao estilo, muito menos o televisivo. Os estudos de ficção seriada televisiva não eram, ao menos até aquele momento, uma prática e tradição estabelecidas entre docentes, discentes e grupos de pesquisa da faculdade.

Durante o Mestrado, cursado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (PPGCLC/Unama), realizei os primeiros passos conscientes na direção do que viria a ser meu campo de pesquisa. Partindo das telenovelas *Vale Tudo* (1988), *O Clone* (2001) e *Verdades Secretas* (2015), tentei investigar como era construído narrativa e estilisticamente o sofrimento por toxicodependência de personagens femininas dessas obras, a saber: Helena (Renata Sorrah), Mel (Débora Falabella) e Larissa (Grazi Massafera). Ali, também ainda de modo intuitivo e mesmo incipiente ou superficial, fiz aproximações mais consistentes dos estudos de televisão ao campo da narratologia - ao tentar, por exemplo, compreender como eram as construções de perfis e arcos dessas personagens - junto aos estudos de estilo televisivo, tomando Butler (2010) como base principal e as funções que, para o autor, o estilo pode cumprir nas produções televisivas. Essa virada e tomada de consciência acadêmica se deu porque, em dado momento da trajetória de Mestrado, fui apresentada às pesquisas desenvolvidas por um grupo atuante da Universidade Federal de Minas Gerais, chamado Grupo de Pesquisa em Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT). Naquela época, entre 2017 e 2018, tal grupo já tinha uma história de pelo menos uma década de trabalho nos estudos de televisão, sendo os últimos dedicados particularmente aos estudos de estilo televisivo. Esse encontro mais aproximado com a possibilidade de investigação do estilo e da narrativa de ficção seriada televisiva foi crucial para a compreensão do que seria a partir daí a direção do meu olhar científico para essas produções.

Ao longo de todo esse processo, enquanto estudava e analisava outros objetos empíricos, *Capitu* seguia como uma centelha que crescia e inquietava cada vez mais. Tantas vezes na vida revi a cena em que Bentinho e Capitu, ainda adolescentes, dançam ao som de *Elephant Gun*, da banda de *indie rock* Beirut. O que havia ali que me chamava tanto a atenção? Seriam as músicas? Os figurinos? A própria história já tão conhecida do livro *Dom Casmurro* que eu adorava? A performance dos personagens? Os cenários e objetos cênicos? O que, afinal, havia ali que me

despertava o interesse, me instigava a querer saber mais?

Ao pensar nas telenovelas e minisséries que carregam o nome de Luiz Fernando Carvalho - *Meu Pedacinho de Chão*, *Dois Irmãos*, *Hoje É Dia de Maria*, *Velho Chico*, entre outras -, busquei possibilidades de abordagem no caminho das representações e/ou estudos de autoria/reconhecimento no campo social, o que logo se mostrou insuficiente ou mesmo fora do meu espectro de interesse. Não estariam ali, ou apenas ali, as respostas que eu procurava às perguntas que eu estava fazendo. Ao direcionar o foco para uma das minisséries que faz parte do Projeto Quadrante, as questões que emergiram se deram em torno dos modos de narrar a história, da mescla de tempos e espaços, das relações que tal construção poética estabelecia com a própria trama ali contada.

Produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão, *Capitu* (2008) contou com cinco capítulos exibidos às 23h, com história localizada na cidade do Rio de Janeiro, região sudeste do Brasil, em meados do século XIX. É a segunda minissérie a compor o chamado Projeto Quadrante, concebido por Luiz Fernando Carvalho e que pretendia contar sobre o país por meio de adaptação de obras literárias. As duas outras que foram ao ar como parte desse projeto são *A Pedra do Reino* (2007) e *Dois Irmãos* (2017). Para além da significativa relevância que *Capitu* conquistou no meio acadêmico, a escolha dessa minissérie como objeto empírico se deu também por razões práticas, de facilidade de acesso e qualidade do material visual e sonoro, e por razões teórico-analíticas considerando que potencialmente apresenta questões e contrastes produtivos para o processo de pesquisa.

No ano de 2022, a produção de minisséries de televisão linear *broadcasting* no Brasil, como é caracterizada *Capitu*, completou 40 anos de exibição, sendo *Lampião e Maria Bonita* (1982), da Rede Globo, a primeira a ir ao ar, ambientada no sertão nordestino. Em um país onde a teledramaturgia ganhou contornos mais específicos e naturalistas com relação a outros países do continente (Lopes, 2003; 2009), a exemplo das telenovelas mexicanas, as minisséries, além da aparente descentralização da produção com histórias que saem do eixo Rio-São Paulo, costumam mesclar matrizes de oralidade com cânones literários, privilegiando adaptações da literatura e homenagens tanto de datas comemorativas quanto de personalidades da história brasileira (Rocha; Silveira, 2012). Tais características tornaram as minisséries produtos de maior prestígio e sofisticação na teledramaturgia. Os enredos advindos da adaptação de romances de autores nacionais, por exemplo, cumpriu duas funções básicas, de acordo com Reimão (2004): 1) de construir personagens e tramas mais sólidos; e 2) de atuar para a legitimação da televisão como

produto cultural nacional.

Para Paiva (2007), “as minisséries devem ser entendidas como uma espécie de ‘segunda pele do Brasil’, como visibilidade de uma configuração simbólica que permite compreender os paradoxos e complexidades deste país.” (p. 9). Além disso, pelas especificidades que apresentam em termos de produção e veiculação (com baixa incidência de *merchandising*, de interferências políticas ou sociais no enredo, menor quantidade de repetição no formato de serialidade, horários de exibição com público mais seletivo etc.), as minisséries por muito tempo foram consideradas como *la crème de la crème* da televisão brasileira (Balogh, 2004), sendo um espaço de maior experimentação e ousadia de histórias, universos, linguagens e personagens com menores limitações impostas pela censura, pelos anunciantes, pelo público, pela emissora.

Mesmo diante do atual fenômeno da “plenitude narrativa” (Buonanno, 2019), com uma profusão de ficções serializadas possibilitada pela expansão da televisão e alastramento de produções (Rocha *et al.*, 2021), em que canais lineares a cabo e serviços de *streaming* como *HBO*, *Netflix* e *Prime Video* investem em minisséries populares e premiadas a exemplo de *Toda Luz Que Não Podemos Ver* (2023), *O Paraíso e a Serpente* (2021) e *Little Fires Everywhere* (2020), no Brasil a Rede Globo continua a ser líder nesse formato do mercado audiovisual. Entre as mais recentes e premiadas está *Justiça* (2016), inicialmente divulgada e lançada como minissérie para a televisão aberta mas que em 2023 ganhou nova temporada como original *Globoplay*. Foi apenas no início de 2023 que uma plataforma global de *streaming*, a *Netflix*, lançou minissérie ficcional³ no Brasil, um cenário que aparentemente contrapõe uma tendência global das televisões distribuídas pela internet.

Com enredos fechados antes de irem ao ar, quantidade reduzida de capítulos e exibição em quatro dias da semana, diferentemente das telenovelas que vão ao ar de segunda a sábado, essas obras potencialmente apresentam especificidades de trama e estilo nos modos de construção da dramaturgia, das funções e da programação de efeitos probabilísticos articulados às temáticas que buscam comunicar. Das mais de 80 minisséries já produzidas pela Rede Globo, mais da metade foi inspirada em obras literárias, incluindo *Capitu* (Almeida, 2019).

Por muitas vezes, durante o percurso do Doutorado, me perguntei no que, afinal, eu poderia contribuir com originalidade aos campos de estudo da Comunicação e Televisão ao me debruçar sobre uma obra antiga e já tantas vezes abordada em outras pesquisas. O que justificaria,

³ Em janeiro de 2023 a Netflix lançou *Todo Dia a Mesma Noite*, minissérie ficcional inspirada na tragédia da *Boate Kiss*.

enfim, a escolha de *Capitu* como objeto, para além de questões práticas e preferências pessoais. A resposta, é claro, veio justamente pelas perspectivas atuais de estudos de ficção seriada adotada pelo grupo do qual faço parte. A primeira delas é adotar um gesto epistemológico que dá teoria à imagem (Mitchell, 2009) e não o contrário. Ou seja, observar com profundidade o objeto empírico e deixar que ele indique o que olhar, qual caminho teórico, metodológico e analítico seguir e, assim, não forçar o objeto a caber em dado quadro teórico. A segunda perspectiva é a da poética, centrada no estilo e na narrativa, que começou a ser discutida, adotada e desenvolvida durante meu percurso de Doutorado, o que gerou uma série de mudanças e adaptações de caminhos teóricos, metodológicos e analíticos. Uma analogia que costumamos utilizar para descrever tal processo é a de trocar os pneus do carro enquanto ele está andando.

Adotar gesto epistemológico da poética significa, na prática de investigação, que nosso olhar concentra-se no que está no texto propriamente dito e não fora dele, ou seja, mostrar menos o que deveria ser e mais o que realmente é. Portanto, não está no âmbito de nossas preocupações questões referentes à produção de sentido, representação, entre outros aspectos que são interpretados para além dos arranjos de narrativa e estilo da obra.

Tal perspectiva poética, junto a outras experiências acadêmicas vividas no âmbito da UFMG e do COMCULT, me fizeram olhar para *Capitu* buscando responder às minhas próprias inquietações para encontrar o ponto de partida, da distinção e da contribuição. E, assim, ancorei o olhar no tempo e no espaço construídos da minissérie, na poética narrativa e estilística de tais dimensões da obra.

Este trabalho, portanto, busca olhar para a minissérie sob outro ponto de vista teórico-metodológico. Partindo das articulações e interações entre trama e estilo na dramaturgia de *Capitu*, e da programação de efeitos daí advinda, elaboramos a seguinte questão-problema: *Como as dimensões de tempo e de espaço atuam na poética de Capitu e estão relacionadas tanto ao conflito central experimentado pelos protagonistas quanto aos modos de narração propostos pela obra?* Nossa hipótese inicial é a de que tal minissérie adota primordialmente a mescla de modos de narração, junto à mescla de gêneros narrativos e artísticos, para construir, na poética, um tempo e um espaço que colaboram para configurar a obra como atemporal e universal. No limite, a poética de *Capitu* a torna uma das experiências mais expoentes e pioneiras de complexidade narrativa em ficção seriada brasileira feita para televisão aberta.

Nosso esforço parte do objetivo basilar de contribuir com o avanço no campo de estudos de televisão e ficção seriada, em crescente desenvolvimento no continente, com abordagens

teórico-metodológicas que se concentram na análise interna das obras e colaboram para a legitimação do meio como objeto pertinente para o campo da Comunicação e áreas afins, em um movimento que vem se fortalecendo desde os estudos de Mittell (2012) sobre complexidade narrativa de obras seriadas contemporâneas. Entre os objetivos específicos desta pesquisa, estão: i) identificar quais características de diferentes modos de narração são adotadas na minissérie; ii) analisar a construção poética de tempo e espaço configurada na obra; iii) identificar e analisar como outros elementos narrativos, a exemplo de personagem e narrador, contribuem para a construção do tempo, do espaço e do conflito central; iv) analisar como tal poética se relaciona com os conflitos centrais dramáticos e com diferentes modos narrativos; v) identificar e compreender os efeitos programados pela poética de *Capitu* e quais sentidos potencialmente revelam em relação à trama e à obra.

Ao concentrar o foco na análise em chave poética, ou seja, nos modos de configuração e efeitos enredados por trama e estilo e evidenciados pela obra televisual, partimos da compreensão do modo clássico de narração como base e a premissa de construção de *Capitu*. Tal modo, sedimentado no modelo aristotélico das tragédias gregas que ao longo dos séculos transformou-se em paradigma e foi transformado e adaptado aos diferentes gêneros, meios e formatos ficcionais tem, entre outras características, a operação dramática por meio de relações de causalidade, tempo e espaço a partir das linhas de ação do enredo e que são perceptíveis pelos recursos técnicos e narrativos que guiam a atenção do espectador ao que é mais fundamental na história.

Ao considerar que essa narrativa seriada é construída de modo a programar efeitos cognitivos e emocionais, aportamos metodologicamente nossa análise no sistema de narração, trabalhado por Bordwell (1985; 2008), Thompson (1999; 2003) e outros autores, em que as dimensões narrativas e estilísticas colaboram para a organização, apresentação e distribuição das informações, o que, para Capello (2016), “não se trata somente de transmitir informação narrativa, senão de recriar o pulso mental do mundo: o amor, o desejo, a dor etc.” (p. 15)³. Além disso, colaboram também para potencializar experiências sensíveis que interligam tempos e espaços em obras seriadas ao público presumido delas e o lugar ao qual pertencem.

Apesar de reconhecermos o papel fundamental que os gêneros exercem em tais produções audiovisuais, consideramos importante salientar nossa opção em não aprofundar essa discussão, especialmente sobre melodrama. Isso porque no referido processo de transformação do gesto epistemológico que realizamos, compreendemos que a perspectiva de gênero enquanto categoria cultural, como até então estávamos abordando, não daria mais conta de apreender as demandas e

características poéticas das obras com as quais trabalhamos. Com os estudos empreendidos, entendemos que era o gênero (e o melodrama) enquanto categoria artística e narrativa, construídos de forma indissociável aos efeitos cognitivos e emocionais, que precisávamos aprofundar e analisar. Isso nos colocou em um processo ainda mais árduo de investigação, do qual esta tese não teria mais tempo hábil de dar conta e abarcar com o mesmo empenho referente aos modos de narração.

Na busca por elucidar o problema que nos propomos com essa tese, foi necessário um esforço de articular diferentes campos do conhecimento como estudos de narrativa, estudos de cinema e os próprios estudos de televisão. E por que tal esforço? Em primeiro lugar, porque nos estudos de televisão e ficção seriada brasileira ainda não há uma tradição firmada de investigação da poética de obras televisivas, apesar de já termos alguns estudiosos expoentes nesse campo como Maria Cristina Mungiolli e Renato Pucci Jr., e, dessa forma, não há ainda aparatos teóricos e metodológicos suficientes que dessem conta da nossa proposta. Em segundo lugar, porque os próprios pesquisadores da área da poética, narrativa e estilística audiovisuais que encontramos nos levaram a buscar os mesmos estudiosos e perspectivas aos quais recorrem para sedimentar nossas análises e isso nos fez chegar aos estudos fílmicos e de narrativa.

Iniciamos, portanto, com a discussão sobre narrativa com base em pressupostos oferecidos pela narratologia, e particularmente pela narratologia audiovisual (Chatman, 1978; Branigan, 1992), que nos auxiliam a pensar, por exemplo, sobre a figura do narrador-personagem presente como marca dramaturgica e estilística na minissérie escolhida como objeto e sobre os modos de atuação do tempo-espaco que, ao se tornar parte constitutiva do enredo, potencialmente colabora na emergência temática das histórias contadas; seguimos com o debate sobre estilo que compõe o sistema de narração clássico e pelo qual, com soluções técnicas acionadas em função da trama, as informações são comunicadas visando aos efeitos pretendidos a partir de convenções transtextuais, como as de gênero. Destacamos o papel que essas duas dimensões exercem, ou podem exercer, em narrativas seriadas televisivas.

Com a base teórica da narratologia e dos estudos fílmicos sedimentada, descrevemos e justificamos os caminhos e procedimentos metodológicos adotados para a apreensão e análise da poética da minissérie, as categorias de análise eleitas como lentes para observar o objeto empírico, o desenho teórico-metodológico proposto e a própria apresentação da obra *Capitu*. Nas descrições, análises e discussões empreendidas com a obra, são ainda articuladas discussões sobre televisão e teledramaturgia, a partir do contexto brasileiro e latino-americano, que nos ajude a pensar mais

especificamente sobre o formato das minisséries diante da relevância que alcançaram no mercado nacional, com especificidades que as diferem de produções como telenovelas e séries. Para isso, acionamos estudos da área, incluindo sobre as produções referentes ao Projeto Quadrante, particularmente à *Capitu*, para compreender mais profundamente o objeto empírico da pesquisa.

Feita a introdução do processo da tese, resalto por último a escolha de linguagem textual para a construção desse trabalho, gestado em período concomitante à pandemia de Covid-19 e ao de ataques sistemáticos à ciência, à educação e à universidade operados com dinheiro público pelo, agora inelegível, ex-presidente. Desde o início de minha trajetória acadêmica, a partir da minha formação como jornalista e do exercício docente, defendo a elaboração de trabalhos científicos que priorizem linguagens mais acessíveis, compreensíveis, com maiores possibilidades de circular e atingir mais pessoas. Uma forma, ainda que mínima, de democratizar o acesso ao conhecimento que se produz com tanto afincamento e apuro, mesmo com tão pouca verba, e extrapolar os limites da universidade, colaborando para o desenvolvimento de uma sociedade que tenha a educação e a ciência como prioridades nas políticas públicas que reverberem no cotidiano dos sujeitos, na compreensão que eles têm da importância e centralidade de tais dimensões, tornando, assim, palpável a contribuição que a ciência de todas as áreas pode exercer no mundo.

Na prática profissional, ao mesmo tempo em que defendo a pós-graduação e a formação científica como trabalho - que de tão precarizado atualmente não é sequer reconhecido como labor -, essa é uma das formas que encontrei de resistir ao obscurantismo que nos assola e ressignificar minha atuação acadêmica enquanto atuação também política, cidadã e feminista. Além disso, a opção pelo uso da primeira pessoa do plural, presente em todos os meus trabalhos acadêmicos feitos desde a Graduação, justifica-se pela obviedade de que esta tese, assim como todos os trabalhos que escrevi e publiquei até aqui, nunca foi construída por uma única pessoa, apenas por mim. Ela é fruto de um longo processo coletivo de formação, interlocução, colaboração e orientação teórica, metodológica e também pessoal. Ainda que a elaboração efetiva de uma tese seja em boa parte uma etapa solitária, ela nunca é feita sozinha.

CAPÍTULO 01

Narrativa, estilo e a poética de obras seriadas de televisão

Um processo científico, guiado pelo problema central que elaboramos a partir do objeto empírico, é feito de tentativas e erros para chegar aos acertos ou nos aproximarmos deles; de construção de caminhos e mudanças de rotas, grandes e pequenas, que sejam mais produtivas para responder nossas questões. Com uma tese não seria diferente. Por isso, antes de adentrarmos nos conceitos e discussões que efetivamente compõem o trabalho, façamos uma breve retrospectiva do percurso teórico-metodológico realizado a fim de contextualizar melhor a construção desta pesquisa, as escolhas feitas e para onde estamos indo ou pretendemos ir.

Ao iniciarmos as investigações teóricas e as observações preliminares do objeto empírico - em consonância com a realização do projeto de pesquisa do grupo voltado às obras ficcionais seriadas originais para *streamings* da América Latina - compreendemos que a concentração na análise da televisualidade, proposto por Rocha (2019) ao articular o conceito de visualidade de Mitchell (2009) com o de estilo televisivo de Butler (2010) para uma estratégia metodológica até então empreendida, não daria mais conta de alcançar e abranger nossos objetivos diante da minissérie. Para as perguntas que estávamos fazendo naquele momento, convocadas pelo o que a própria obra dava a ver, uma dimensão passou a ser um ponto chave de investigação: a narrativa.

Por trabalharmos com questões que envolvem dimensões de tempo-espço, acreditamos em um primeiro momento que a discussão filosófica sobre narrativa, com base central nos estudos de Paul Ricoeur (2010), poderia ser um caminho produtivo, mas nosso objeto nos convocou a outros territórios para que as análises pudessem encontrar ancoragem teórica e metodológica a partir das perguntas que nos propomos a responder.

Sem perder de vista a relevância das dimensões e discussões filosóficas sobre narrativa para a experiência humana, precisávamos encontrar e tatear um terreno que nos possibilitasse a apreensão das obras seriadas na chave poética pela qual optamos. Ou seja, uma análise interna das produções, dos modos de configuração, de dentro para fora e não o contrário. Assim, mais uma vez alteramos a rota para buscar em outros autores e perspectivas o sedimento necessário à construção de nossas pesquisas. Nesse processo, nos (re)encontramos com os estudos de David Bordwell, historiador do cinema que serviu de base para a discussão de Jeremy Butler (2010) sobre estilo televisivo.

Esse autor, pertencente à abordagem cognitivista dos estudos fílmicos, apresenta a proposição de estudo do sistema de narração como a relação entre enredo e estilo, para uma abordagem poética de obras audiovisuais ficcionais que não se restringe ao cinema e oferece aparatos fundamentados para expandir a análise às obras seriadas televisivas. Algo que, além de

Jeremy Butler, outros pesquisadores dos estudos de televisão já realizam, a exemplo de Kristin Thompson, Jason Mittell, Benjamim Picado, Simone Rocha, Renato Pucci Jr., entre outros.

Por meio de David Bordwell, advindo dos estudos de cinema, nos familiarizamos primeiramente com o modo (ou *design*) clássico de narração, sendo um modo canônico aplicado nos mais diversos enredos ficcionais audiovisuais, de diferentes gêneros e formatos. Essa união entre as dimensões narrativa e estilística voltada para contar histórias, torná-las compreensíveis e potencialmente geradoras de efeitos sensíveis no público possibilitou o encontro com instrumentais teóricos e metodológicos pertinentes ao objeto e às pesquisas empreendidas pelo grupo. Mas ainda havia uma lacuna a preencher, ou complementar, no processo. Autores como Bordwell (1985; 2005; 2006; 2008) e Thompson (1999; 2003) - que se debruçaram na análise de obras audiovisuais atentando-se para questões, por exemplo, sobre a estrutura do enredo, sobre os modos de distribuição de informações, sobre os aspectos de encenação e os efeitos cognitivos e emocionais - deixavam de fora outras variáveis que atuam como recursos narrativos para contar as histórias ficcionais.

As demandas colocadas pelo próprio objeto a partir das perguntas que fazíamos nos levaram à necessidade de agregar mais um campo de investigação, além dos estudos de televisão e de cinema, para dar conta de compreender de forma mais aprofundada tais recursos narrativos empregados no texto e como eles colaboravam na construção e nos efeitos estéticos pretendidos pelos enredos ficcionais audiovisuais, seguindo as pistas da base aristotélica do modo clássico dominante que essas obras, em geral, apresentavam. Nos deparamos, assim, com os estudos de narratologia.

Adentrar na narratologia, articulada aos outros campos de estudo, nos permitiu um melhor escrutínio das demandas apresentadas pelo próprio objeto empírico e que evocavam parte do processo de análise. A partir da narratologia, demos conta de compreender mais detidamente recursos empregados como, por exemplo, a presença de um narrador-personagem e a caracterização dos personagens com funções narrativas dentro dos enredos.

Nosso caminho teórico-metodológico, portanto, busca instrumentais de análise da poética de obras seriadas televisivas nessas três linhas investigação, partindo brevemente do modelo de base aristotélica que atua como sedimento do *design* clássico e, por consequência, do modo de cinema de arte, passando pelo sistema de narração que articula a dimensão narrativa com a estilística para contar essas histórias audiovisuais, incluindo a minissérie *Capitu*, até chegar na narratologia, especialmente a audiovisual, que nos ajuda a identificar e analisar aspectos mais

específicos do próprio texto das produções ficcionais.

1.1. O modelo clássico e a poética aristotélica

De acordo com Capello (2016), nenhum estudo serviu mais ao audiovisual do que a *Poética* de Aristóteles ao analisar tecnicamente o drama a partir do teatro e construir um modelo de relato aplicável a diferentes gêneros e meios. Drama que, para fins de contextualização, diz respeito não ao que hoje convencionou-se como gênero e formato nas séries contemporâneas, mas sim à sua compreensão primeira enquanto imitação da ação.

A palavra drama (...) em Aristóteles é um modo, ou seja, uma maneira de organizar a trama que (...) o próprio explica da seguinte maneira: “Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas pelo facto de se imitarem agentes”. Em outras palavras, dramatizar é imitar a ação de personagens. Logo em seguida ele explica o que é a tragédia, essa sim gênero: “[...] a tragédia é imitação de uma acção completa, constituindo um todo que tem certa grandeza; porque pode haver um todo que não tenha grandeza. ‘Todo’ é aquilo que tem princípio, meio e fim”. (Anchieta, 2021, p. 57).

Ao se debruçar sobre aspectos formais que constituíam as peças de teatro na Antiguidade, especialmente da tragédia grega, Aristóteles desenha parâmetros para a construção dos enredos dramáticos a partir dos elementos que se repetem nas obras. Assim, divide a estrutura da história em três partes, ou três atos, que são: a apresentação da história (identificação de tempo e espaço do enredo e quem protagoniza), conflito ou confrontação (alteração do estado inicial das coisas, do mundo comum dos personagens) e final ou resolução para o conflito ou reparação. Essas partes são interligadas entre si em uma relação de causa e efeito, com unidade de tempo e espaço, e com a participação ativa do espectador para construir a história, torná-la compreensível. De acordo com Capello (2016),

Aristóteles entende que para compor um relato nunca se deve perder de vista os caracteres ou personagens da narração e deve considerar o tempo e o espaço em que se desenvolvem, assim como o sistema de lógica causal que afeta todos os aspectos anteriores. Ainda que reconheça que os gêneros trabalham com caracteres específicos (...), sustenta que a lógica dramática é a mesma: os caracteres se organizam em função de um dilema, um evento ou uma situação que os obriga a evoluir até chegar a um ponto em que se decide sua morte ou sua redenção, em suma, seu destino. Sobre a base dessas ideias surge para a narrativa audiovisual o conceito de objetivo: aquele que organiza as ações dos personagens até o final da

história. (Capello, 2016, p. 17-18, tradução nossa)⁴.

Esse drama como imitação da ação pode ter sua linguagem embelezada ou complexificada por elementos diferentes que podem gerar efeitos no espectador, como a compaixão e o temor, e provocar a purificação, ou catarse, de tais paixões (Aristóteles, 2003, p. 12). Tais elementos, na proposta de Aristóteles, são a *anagnorisis* (ou reconhecimento) e a peripécia, podendo ocorrer separados ou em conjunto, seguindo os princípios de necessidade e verossimilhança. “A estas possibilidades pode acrescentar-se ainda uma terceira, o *pathos*, definido como ‘ato destruidor ou doloroso tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste gênero’” (Aristóteles, 2003, p. 21).

A *anagnorisis* diz respeito a descobertas do que estava oculto até então, obrigando o protagonista a uma alteração de conduta e reformulação das ideias sobre si mesmo, sobre o mundo que o cerca, sobre o seu destino. A título de exemplo para apreensão da ideia, podemos citar o momento em que a personagem Lurdes (Regina Casé) descobre que Danilo (Chay Suede) é o filho roubado que ela tanto procurava, na telenovela *Amor de Mãe* (2019). Essa revelação modifica a postura da personagem diante da vida, de seu filho e da mãe adotiva dele, até então amiga de Lurdes, e a obriga a reformular a ideia que tinha do mundo que a cerca. Ou ainda em *Capitu*, como veremos adiante, quando Bento Santiago “descobre”, no momento do velório de Escobar, que Capitu nutria sentimentos pelo amigo, que os dois o traíram.

A peripécia é o que popularmente conhecemos por reviravolta ou *twists* e *plot twists*, com o acontecimento de eventos que alteram o curso da história e a fortuna/destino do personagem. Em *Match Point* (2005), filme de Woody Allen, uma simples ação do Chris (Jonathan Rhys Meyers) de jogar sua aliança em direção ao rio e esta, por ordem do acaso, cair no chão e ser encontrada posteriormente por um homem em situação de rua, atua como uma peripécia ao fazer o personagem escapar da acusação de homicídio que ele cometeu, sair da condição de suspeito para a de inocente.

E o *pathos* diz sobre esses atos destruidores ou dolorosos como mortes que ocorrem na

⁴ Do original: “Aristóteles entiende que para componer un relato nunca se debe perder de vista a los caracteres o personajes de la narración y debe considerarse el tiempo y el espacio en que se desarrollan, así como el sistema de lógica causal que afecta todos los aspectos anteriores. Si bien reconoce que los géneros trabajan con caracteres específicos –héroes o sujetos menores–, sostiene que la lógica dramática es la misma: los caracteres se organizan en función de un dilema, un evento o una situación que los obliga a evolucionar hasta llegar a un punto en el que se decide su muerte o su redención, en suma, su destino. Sobre la base de estas ideas surge para la narrativa audiovisual el concepto de objetivo: aquello que organiza las acciones del personaje hasta el final de la historia.” (CAPELLO, 2016, p. 17-18).

história que alteram o curso da ação e provocam no espectador sentimentos como pena e compaixão diante do personagem (Aristóteles, 2003). Ou seja, diz dos efeitos emocionais programados pela poética. Podemos lembrar, por exemplo, da execução de Ned Stark (Sean Bean) na primeira temporada de *Game of Thrones* (2011) e a comoção causada no público não apenas com relação ao personagem assassinado, um dos heróis e protagonistas da série, mas também diante de sua esposa e filhos que restaram para seguir a história e lidar com os acontecimentos pós morte de Ned.

Parte do prazer em desfrutar dessas narrativas clássicas está nas emoções, como o temor e a piedade, que conduzem o público a uma série de ações que geram um efeito estético desejado, a exemplo da catarse. “Sentido, emoção e espetáculo devem conjugar-se em qualquer história para além de quais sejam seus interesses. Um relato divorciado do público é um relato desnecessário” (Capello, 2016, p. 17). Nesse processo, convenções de gênero também atuam para criar efeitos programados específicos.

Os relatos audiovisuais de hoje em dia são pródigos em recursos que partem dessas ideias. Como resultado, sua formalização tem dado como resultado grandes convenções narrativas como os gêneros: o melodrama sustenta sua força dramática na *anagnórisis*, a aventura sem peripécia não é aventura, o terror é a consumação do patetismo, os *thrillers* descansam na complexa construção dos personagens e, entre todos, quem sabe seja a ficção científica e a fantasia os que melhor mobilizam o conceito de espetáculo e *mise-en-scène* (Capello, 2016, p. 20)⁵.

Esse tratado de Aristóteles, transformado em paradigma que guia a produção audiovisual até hoje, não é algo imutável, impassível de variações, expansões, reformulações em cada obra, em diferentes contextos e distintos tempos e/ou espaços. Principalmente com a emergência dos manuais de roteiro que se popularizaram a partir das décadas de 1970/1980⁶, esse modelo clássico aristotélico continua a ter força nos relatos audiovisuais contemporâneos que o colocam como ponto de partida - a ideia do início, meio e fim - para criar suas respectivas estruturas de histórias (Thompson, 2003) e vem passando por significativas transformações tanto no cinema quanto na

⁵ Do original: “Los relatos audiovisuales de hoy son pródigos en recursos que parten de estas ideas. De hecho, su formalización ha dado como resultado grandes convenciones narrativas como los géneros: el melodrama sostiene su fuerza dramática en la anagnórisis, la aventura sin peripecia no es aventura, el terror es la consumación del patetismo, los thrillers descansan en la compleja construcción de los caracteres y, de entre todos, quizá sean la ciencia ficción y la fantasía los que mejor despliegan el concepto de espectáculo y puesta en escena.” (Capello, 2016, p. 20).

⁶ Como exemplos, podemos citar os mais conhecidos como Manual do Roteiro (Field, 1979), Save the cat (Snyder, 2005) e o próprio Story (McKee, 2003), utilizado para este trabalho.

televisão (Rocha *et al.*, 2021).

O mais fundamental de apreender da compreensão de poética por Aristóteles é que a obra se constitui como um conjunto de efeitos possíveis diante de um fruidor possível que atua ativamente para elaborar e construir tais efeitos em si, em um processo que não diz respeito a apenas interpretar, mas também preencher lacunas a partir das próprias experiências e repertórios, gerando uma multiplicidade de interpretações e efeitos contidos em uma única obra. Mas tais efeitos são antecipadamente previstos, programados e regulados pelos produtores. “O produtor prevê e regula as execuções futuras ao se pôr no lugar dos intérpretes e fruidores futuros, mas é a obra que contém, ou não, as instruções e os percursos para as suas próprias execuções” (Gomes, 2004, p. 23).

A poética, assim, é o projeto da obra de arte que contém as intenções operativas dos produtores - com suas respectivas estratégias - no que se refere à geração de encanto, de efeitos estéticos nos receptores/intérpretes/fruidores e que são específicos de cada gênero, ou seja, cada gênero prevê efeitos que lhe são próprios e que devem ser construídos pelo produtor e sua intenção com a obra.

Desta perspectiva, portanto, a poética estuda a produção - nas obras de narrativa ficcional e na representação dramática - dos efeitos específicos de cada gênero de poesia sobre os seus fruidores. Quando dizemos "produção" (que não é terminologia aristotélica) queremos dizer que a poética se ocupa com os efeitos das espécies de poesia sobre os fruidores, mas tais efeitos devem ser considerados do ponto de vista das estratégias de que lança a mão o poeta na realização da sua obra poética. Isto significa, em linguagem contemporânea, que a poética estuda as estratégias de produção de efeito, quer dizer, as estratégias de agenciamento e organização dos elementos da composição que prevêm e solicitam determinados efeitos (específicos de cada gênero), que, portanto, os constróem antecipadamente. A poética, dito de outro modo, ocupa-se com a construção prévia, por arte, da recepção de uma determinada obra. Assim a obra é um mecanismo de acionamento de efeitos através das tentativas, eliminações e escolhas de que ela resulta (Gomes, 2004, p. 30).

É essa compreensão de poética aristotélica que dá base aos estudos de David Bordwell sobre o sistema de narração de obras audiovisuais. No entanto, antes de continuarmos a explorar outros aspectos, conceitos e discussões, é importante ressaltar que os empreendimentos de Bordwell, aos quais tomamos como raiz central de nossas observações e análises, estão focados nos processos cognitivos acionados para fins de compreensão de um filme. Por entender a relevância de desenvolver mais sobre processos cognitivos em obras televisivas, é que este

trabalho adota os estudos de Bordwell como ponto de partida, para alcançar outros campos do conhecimento como a narratologia audiovisual e para as discussões da obra da qual nos ocupamos.

1.2. Modos de narração no audiovisual

Antes de adentrarmos na discussão sobre os modos clássico e de arte da narração audiovisual, situamos o trabalho sobre o aporte central do que compreendemos tanto como narração quanto como modo. Sobre o primeiro, nos baseamos na definição de Branigan (1992) para quem o estudo da narração de um filme é o estudo sobre habilidades e procedimentos que aplicamos para conhecer os eventos narrativos apresentados. E, de acordo com esse autor, a análise da narração parte de dois conceitos fundamentais: 1) a narração está preocupada com o *como* um evento é apresentado, *como* ocorre, mais do que *o que* é apresentado ou *o que* ocorre; 2) a narração surge quando o conhecimento se distribui de forma desigual para personagens, narrador e espectador, ou seja, a narração é também disparidade de conhecimento. E sobre esses dois conceitos, Branigan ainda acrescenta que as convenções de gênero atuam nos respectivos processos de *como* um evento é apresentado e de distribuição do conhecimento na narração.

Não é acidente que gêneros extravagantes, como melodramas e *soap operas* de televisão, sejam cheios de formas excessivas de narração pelas quais os personagens espionam, escutam e comentam sobre outros personagens, produzindo uma cadeia de relatos baseados em várias disparidades. Cada novo relato consegue ser ligeiramente distinto do anterior, provocando diferentes reações para o “mesmo evento” (Branigan, 1992, p. 67)⁷.

Sobre o segundo ponto, o modo, partimos da definição de Bordwell para quem “um modo narrativo é um conjunto de normas de construção e compreensão narrativas historicamente distintas” (1985, p. 150; 2008). Destacam-se em suas análises quatro modos narrativos que contemplam normas específicas e que não se restringem a si mesmos, podendo uma obra audiovisual adotar mais de um modo em sua poética, ainda que alguma seja predominante. São estes: cinema clássico, cinema internacional de arte e ensaio, cinema histórico-materialista e cinema paramétrico.

⁷ Do original: It is no accident that flamboyant genres, such as melodramas and television soap operas, are filled with excessive forms of narration whereby characters spy upon, eavesdrop, and gossip about other characters, producing a chain of tellings and retellings based on various disparities. Each retelling manages to be slightly different from preceding ones by provoking differing reactions to the "same" event (...) (Branigan, 1992, p. 67).

Tais modos podem passar por transformações históricas, operar desvios a partir dos efeitos pretendidos ou mesmo incorporar em sua poética características de outros modos narrativos. Ainda assim são constituídos por normas extrínsecas e intrínsecas que permitem a criação de esquemas de compreensão por parte do espectador e ainda modelos de construção por parte dos produtores. “As expectativas sobre o modo com que a narração pode manipular o tempo e o espaço são circunscritas pela possibilidade e pelas probabilidades de tradições específicas” (Bordwell, 1985, p. 149).

Bordwell diferencia o modo narrativo de gênero narrativo. Para o autor, “um gênero varia significativamente entre períodos e formações sociais; um modo tende a ser mais fundamental, menos transitório e mais penetrante. Neste sentido, considerarei que os modos de narração transcendem gêneros, escolas, movimentos e cinematografias nacionais” (1985, p. 150). E cada um desses modos identificados agregam um conjunto “coerente e distintivo de convenções da construção do argumento e do estilo do filme” (p. 155) que são utilizadas no processo de criação e compreensão das obras.

1.2.1. Modo clássico de narração

Compreender uma narrativa de ficção, enquanto objetivo principal de qualquer produção do modo clássico, envolve princípios de relação de causalidade nos eventos, unidade temporal e espacial do universo narrativo. Mesmo em narrativas que misturam temporalidades - utilizando *flashbacks* ou *flashforwards*, por exemplo - o espectador tende a construir mentalmente a história a partir de uma lógica de causa e consequência. O enredo clássico audiovisual, também denominado como *syuzhet* ou trama (a depender da tradução), pode apresentar diferentes estratégias de distribuição das informações narrativas, com graus distintos que dependem, por exemplo, das convenções de gênero que modulam a amplitude e profundidade das informações, a relação entre narrativa e audiência e ainda acionam também opções estilísticas. Para McKee (2003), tais convenções de gênero “são ambientes, papéis, eventos e valores específicos que definem gêneros individuais e seus subgêneros” (p. 93), podendo ser maleáveis, híbridas e com possibilidades diversas para contar uma história. Essas estratégias de dosagem e distribuição de informação, de acordo com Bordwell (1985; 2005), são a cognoscibilidade, a autoconsciência e a comunicabilidade.

A primeira diz respeito à quantidade de conhecimento que uma narrativa entrega à audiência para torná-la compreensível e causar os efeitos cognitivos programados, como suspense,

curiosidade e surpresa. No caso de histórias de detetive, por exemplo, o grau de conhecimento da narração é mais restrito, descobrimos as informações junto ao personagem durante o curso dos eventos do enredo e das pistas oferecidas. Já em uma narração melodramática, por características históricas do próprio gênero que tem por natureza o efeito de primazia, o grau de cognoscibilidade será maior, com baixa restrição do conhecimento, tendo em vista que o público conhece até mesmo a atividade mental do protagonista e recebe antes dele informações importantes para a compreensão e acompanhamento da história.

A segunda estratégia da narração, a de autoconsciência, refere-se à consciência de que a narração é dirigida a um espectador, fazendo-o participar mais ativamente das aventuras do protagonista. Diferentes recursos narrativos e estilísticos são acionados para isso, como diálogos naturalistas, redundância de informações, quebra da quarta parede ou mesmo a inserção de um cartaz/letreiro a exemplo do que ocorria no cinema mudo. O seriado *Os Normais* (Rede Globo, 2001-2003), por exemplo, possui grau elevado de autoconsciência ao fazer com que os protagonistas interajam a todo instante com a audiência por meio da câmera, acrescentando informações narrativas extras que permitem maior compreensão e engajamento com a história e com os personagens. Em *Capitu*, também, o narrador conta sua história do início ao fim interpelando a audiência pela câmera e a minissérie, além disso, integra o recurso dos letreiros que informam os micro-capítulos correspondentes à divisão do enredo.

Já a estratégia de comunicabilidade depende das duas anteriores e diz respeito à efetividade da comunicação que a narração estabelece com a audiência. No caso de narrativas canônicas, que adotam o *design* clássico como modelo, o grau de comunicabilidade costuma ser alto tendo em vista seu objetivo central que é o de garantir o máximo de compreensão da história pelo espectador. Narrativas seriadas de melodrama, como telenovelas ou minisséries brasileiras, possuem um alto grau de comunicabilidade, junto ao alto grau de conhecimento, pois entregam tudo ao espectador para que possam acompanhar não *o que* vai acontecer, mas *o como* vai acontecer.

Nesse processo de distribuição de informações na construção de histórias no modo clássico, tendo em vista a estratégia da cognoscibilidade, há ainda três diferentes técnicas dramáticas utilizadas, de acordo com Bordwell (1985; 2005) e já mencionadas anteriormente, que variam em frequência, intensidade e função de uso a depender das motivações realistas, composicionais, artísticas ou de convenções transtextuais.

Antes de abordar as técnicas dramáticas, é válido explicar brevemente o que são essas motivações: as realistas se dão pela conformidade de um elemento com sua realidade extratextual,

por exemplo ao compor uma redação de jornal com mesas de escritório, computadores, telefones; as composicionais dizem respeito à função que o elemento exerce na progressão da trama, por exemplo ao fazer com que os computadores sejam utilizados para escrever matérias e os telefones para relacionar personagens; as artísticas se justificam pela presença de um elemento que cumpre a função de chamar a atenção sobre si mesmo, como mudanças de cor ou aumento inesperado no volume do som; e as de convenções transtextuais dizem sobre a referência do elemento à categoria de textos ao qual pertence, como são as convenções de gênero. (Bordwell, 2005; 1985; Thanouli, 2006).

Tais técnicas dramáticas, abordadas por Bordwell e outros autores a partir dos estudos de Meir Sternberg, são: surpresa, curiosidade e suspense, que em alguma medida se assemelham aos modos de “embelezamento” do drama no modelo clássico aristotélico. Klecker (2015) afirma que o elemento de surpresa, que conhecemos popularmente como *twists* ou *plot twists*, é o mais importante em narrativas de quebra-cabeça, por exemplo, com revelações impactantes em que roteiristas e diretores atuam para que sejam feitas apenas em momentos cruciais da trama, para possibilitar o efeito de surpresa no espectador, que cria e descarta hipóteses a todo momento, e fazê-lo, muitas vezes, reassistir às narrativas para identificar essas pistas deixadas “escondidas” pelo filme.

Para que isso funcione, o autor explica, os produtores têm por desafio ao criar narrativas desse tipo “plantar pistas suficientes para que o *twist* ao final faça sentido e, (...) por outro lado, desviar a audiência dessas pistas potenciais para que a surpresa não seja estragada” (p. 133)⁸. Klecker cita como exemplo o filme *O Sexto Sentido* (1999), de M. Night Shyamalan, com a revelação surpreendente ao final de que o personagem interpretado por Bruce Willis está, na verdade, morto, e ainda o desafio do diretor em criar estratégias de surpresa em filmes posteriores de modo a atender expectativas do público gramaticalizado em seu estilo ao mesmo tempo em que necessita surpreendê-lo.

A técnica dramática de curiosidade, por sua vez, faz o espectador se preocupar na narrativa com o que aconteceu no passado que fez a história chegar a esse ponto. Para construir esse efeito no espectador, a narrativa necessita de uma engenhosidade técnica que adicione pistas e informações suficientes para que hipóteses sejam criadas, para instigar o público a participar da

⁸ Do original: “The challenge filmmakers encounter when they set out to create a mind-tricking narrative is, on the one hand, to plant enough seeds that the twist in the end makes sense and, (...) on the other hand, to divert the audience from these potential clues so that the surprise is not spoilt. (Klecker, 2015, p. 133).

história até descobrir o que aconteceu antes para fazer os personagens chegarem onde estão. Recursos como elipses, que omitem algum intervalo de tempo da narrativa, costumam ser utilizados para colaborar no efeito da curiosidade oferecendo um desafio cognitivo ao espectador para descobrir o que houve.

A elipse é um “buraco” temporal na trama. Acompanhamos a ação até determinado momento e, no plano seguinte, nos deslocamos para o futuro (...). Regra geral, a história segue adiante, ficando o “buraco” para trás. Cabe ao espectador presumir o que aconteceu no tempo suprimido e fazer as relações necessárias entre o “antes” e o “depois” para que a elipse seja bem sucedida, tanto narrativa quanto dramaticamente (Gerbase, 2014, p. 42).

Esses espaços vazios deixados pelos textos narrativos acionam por parte do leitor-modelo o que chamamos anteriormente de “competências enciclopédicas”, enraizadas em contextos culturais específicos, para tentar preencher tais lacunas e interagir com os textos (Pisanty, 2015). Vejamos o caso da série *Coisa Mais Linda* (Netflix, 2019) a fim de exemplificar. Quando a protagonista Malu (Maria Casadevall) chega apenas com um funcionário carregando suas bagagens no aeroporto do Rio de Janeiro em finais dos anos de 1950, é fornecida logo em seguida a pista de que ela está à espera de mais alguém. Sabemos disso pelo modo com que ela olha para o relógio, os pés ansiosos balançando embaixo da cadeira, o ar angustiado com que ela, muito bem vestida, olha para os lados. Frustrada, ela vai embora sozinha do aeroporto, quem ela esperava não aparece. Ou seja, nos minutos iniciais do primeiro episódio da primeira temporada já é instalada a curiosidade sobre o que aconteceu antes - por que Malu foi abandonada? Por quem ela aguardava? -, respostas que serão dadas à audiência no decorrer dos eventos em causa e consequência do enredo.

Por último, a terceira técnica dramática em narrativas audiovisuais ficcionais é a do suspense, que estimula na audiência a criação de hipóteses sobre o futuro, podendo causar efeitos emocionais como medo, angústia, pavor como no caso de produções de *thriller*, por exemplo, que nos fazem querer saber *o que* vai acontecer (“o protagonista irá escapar do assassino escondido atrás da porta?”); ou ainda ansiedade e expectativa para saber não apenas *o que* vai ocorrer a seguir na narrativa, mas *como* vai ocorrer. Em *Avenida Brasil* (Rede Globo, 2012), entendemos desde o início que Nina/Rita (Débora Falabella) deseja vingança contra Carminha (Adriana Esteves) e durante os 179 capítulos acompanhamos a telenovela esperando descobrir *como* a protagonista irá alcançar seu principal objetivo.

Tais técnicas dramáticas, a depender das demandas da narração, podem ser moduladas em diferentes níveis e até mesmo utilizadas juntas e não apenas separadamente, sendo complementares e não contraditórias. Como afirma Chatman (1978) a respeito mais especificamente do suspense e da surpresa nas narrativas,

Ambos podem trabalhar juntos nas narrativas de maneiras muito complexas: uma cadeia de acontecimentos pode começar como uma surpresa, chegar até a uma pauta de suspense e, logo, terminar com um ‘giro imprevisto’, quer dizer, com a frustração do resultado esperado, outra surpresa (Chatman, 1978, p. 63, tradução nossa)⁹

Tais estratégias de narração (cognoscibilidade, autoconsciência e comunicabilidade) e tais técnicas dramáticas (surpresa, curiosidade e suspense) não são exclusivas do modo clássico, podem fazer parte também de outros modos de narração. No entanto, dada a construção histórica dos modos de narração em produções audiovisuais, é a partir da construção da trama e do estilo clássicos que esses aspectos foram incorporados, readaptados, modificados a partir também da própria poética instituída por cada gênero.

Para Bordwell (1985), a trama, enredo ou *syuzhet* pode ser assim definida como:

(...) o arranjo real e a apresentação da fábula no filme. Não é o texto *in toto*. É uma construção mais abstrata, a padronização da história como uma recontagem passo a passo do filme poderia representá-la. A *syuzhet* é um sistema porque organiza os componentes – os eventos da história e o estado das coisas – de acordo com princípios específicos. (...) ‘*Syuzhet*’ nomeia a arquitetura de apresentação da fábula no filme (...). Logicamente, a padronização da *syuzhet* é independente do meio; os mesmos padrões de *syuzhet* podem ser incorporados em um romance, uma peça ou um filme (Bordwell, 1985, p. 50, tradução nossa)¹⁰.

Ao estudar as narrativas ficcionais canônicas cinematográficas ocidentais, Bordwell (2006) identifica ainda duas linhas centrais de ação: uma principal que envolve um romance

⁹ Da versão em espanhol: “Ambos pueden trabajar juntos en las narraciones de maneras muy complejas: una cadena de sucesos puede empezar como una sorpresa, llegar hasta una paula de suspense y, luego, terminar con un «giro imprevisto», es decir, la frustración del resultado esperado, otra sorpresa” (Chatman, 1978, p. 63).

¹⁰ Do original: “The *syuzhet* (usually translated as ‘plot’) is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film. It is not the text in toto. It is a more abstract construct, the patterning of the story as a blow-by-blow recounting of the film could render it. The *syuzhet* is a system because it arranges components - the story events and states of affairs - according to specific principles. [...] ‘*Syuzhet*’ names the architectonics of the film’s presentation of the fabula [...]. Logically, *syuzhet* patterning is independent of the medium; the same *syuzhet* patterns could be embodied in a novel, a play or a film” (Bordwell, 1985, p. 50).

heterossexual (homem/mulher, rapaz/moça) e outra secundária que envolve outra esfera como trabalho, guerra, missão, busca etc. Ambas interdependentes, causalmente conectadas, mas cada uma contendo seu próprio objetivo, obstáculos e clímax. São exemplos desse modelo canônico vigente até hoje em produções audiovisuais filmes como *Top Gun* (1986) e *Titanic* (1997), séries como *Fidelidade* (2022) e *Bolívar* (2019), além de telenovelas e minisséries, a exemplo de *Todas as Flores*, da Globoplay (Rocha, Ferreira, 2023). Nessas obras, com estrutura causal dupla, as histórias são orientadas pela evolução dramática dos personagens que, em busca de seus objetivos, garantem a progressão do enredo (Rocha *et al*, 2021). De acordo com Branigan (1992), tal estrutura causal dupla do modo clássico pode possibilitar aos espectadores mais modos de imaginar conexões causais e mais possibilidades de progressão da história.

Também no modo clássico, a estrutura de trama se constitui como *scene setting-build-up-conclusion* (Kincaid, 2002). A primeira é a introdução “(...) das variáveis da história, incluindo conflitos que serão resolvidos posteriormente. Em seguida, tem-se a ‘preparação’ (*build-up*), momento em que o enredo se desenvolve por meio de um acúmulo que reforça o crescente das tensões.” (Rocha, Ferreira, 2023, p. 142). Por fim, na conclusão a história se encaminha para uma resolução e restabelecimento do equilíbrio inicial. O ponto é que, nessa estrutura clássica canônica, a progressão dramática ocorre movida até o fim pelas ações do protagonista em busca de seu objetivo, podendo ou não ter êxito ao final. A conquista de um grande amor, o sucesso em uma missão de guerra, o reencontro com um filho perdido etc. No modo clássico, os personagens são ativos e direcionados a um objetivo.

Além disso, ao adotar a causalidade como princípio organizador da trama, incluindo do tempo que ressalta as relações causais importantes e do espaço que se configura a partir de motivações realistas e necessidades composicionais, no modo clássico propriamente dito não há causas pendentes deixadas ao final da história. Todos os conflitos são resolvidos, todas as perguntas são respondidas. E, no caso do cinema hollywoodiano até os anos 1960, o final feliz ou um reajuste mais ou menos arbitrário do mundo distorcido também tornou-se uma convenção - ou até mesmo uma imposição - no modo clássico (Bordwell, 1985; Bordwell, Staiger, Thompson, 2005).

Tal modo, maciçamente desenvolvido e difundido pelo cinema hollywoodiano a partir do início do século XX até por volta dos anos de 1960, serviu de base para outros modos que viriam posteriormente com características e especificidades que contrapõem o anterior, que revertem a lógica clássica de construção de tramas e enredos, que inauguram outras formas de fazer, outras poéticas. Esse é o caso, por exemplo, do modo de arte e ensaio surgido principalmente na Europa

no período pós-segunda guerra mundial.

1.2.2. Modo de narração de arte e ensaio

O cinema de arte define a si mesmo como contra ao modo narrativo clássico e, portanto, deve ser compreendido na relação com este, e também com outros modos de narração, pois requer o *background* do clássico para operar os desvios das normas extrínsecas e intrínsecas. Se no modo clássico de narração o princípio da causalidade é o que governa e direciona outras dimensões, como as de tempo e espaço, no modo de arte e ensaio essa relação entre causa e efeito se apresenta mais tênue, porosa. E se no modo clássico a progressão dramática é orientada pelas ações dos personagens em busca de seus objetivos, no de arte e ensaio os personagens caracterizam-se por certa ausência de objetivos explícitos; por uma maior complexidade psicológica que em situações limites os levam a crises existenciais, a questionar a si mesmos, sendo isto o impulso causal do filme; por uma atuação muitas vezes incoerente e uma trajetória que os fazem deslizar passivamente entre uma situação e outra. O foco está menos na ação do que na reação de personagens que apresentam efeitos psicológicos em busca de suas causas (Bordwell, 1985; 2008) e não contrário.

Assim, o modo de arte apresenta um sistema de narração com maior grau de subjetividade em que a investigação do interior do personagem se converte na principal fonte de expectativa, surpresa, suspense e curiosidade. Esse jogo entre objetividade e subjetividade, no entanto, é muitas vezes pouco destacado na poética, causando um vazio supressivo a ser preenchido pelo espectador e resultando em uma narrativa na qual a ambiguidade é o princípio norteador. “A narração se nega a marcar limites entre a subjetividade do personagem, os acontecimentos e o ‘comentário’ narrativo” (Bordwell, 1985, p. 89). Como exemplo dessa característica podemos citar momentos em filmes e produções seriadas em que, até certo ponto, não conseguimos distinguir se a cena em curso é sonho/fantasia ou realidade. Em *Capitu*, no micro-capítulo “O Imperador” situado no capítulo 02 da minissérie, começamos a ver a cena da chegada de um imperador na casa da família de Bentinho sem saber ao certo se é algo que realmente aconteceu ou se é fruto da imaginação do personagem. Só ao final da sequência a trama confirma se tratar de eventos imaginários. No modo de arte, a fronteira entre o que é real na narrativa e o que é ilusão torna-se mais frágil, indistinta. “A preponderância de visões interiores nos lembra que nós não estamos vendo o mundo como ele é, mas um mundo como é lembrado em um modo de livre associação, filtrado pela mente de um

narrador” (Fabe, 2004, p. 153)¹¹. Uma das consequências desse aspecto é uma narração pouco confiável, já que nunca estamos seguros do acesso do personagem à totalidade da história, e em que a ambiguidade maximizada faz com que a única maneira possível de concluir uma narrativa assim é deixando o final aberto, com causas pendentes. “Com um final aberto e arbitrário, o cinema de arte reafirma que a ambiguidade é um princípio dominante de inteligibilidade, que nós estamos assistindo menos pelo conto do que pelo modo de contar, que a vida carece da clareza da arte e que essa arte sabe disso” (Bordwell, 2008, p. 156).

O cinema de arte, assim como outros modos, possui uma existência histórica, convenções formais que governam e/ou orientam a narração e procedimentos implícitos de visualização. Com o tempo, muitos desses aspectos foram incorporados e mesclados a outros modos de narração, como o clássico. Bordwell, em *Poetics of Cinema* (2008), cita o exemplo de Alfred Hitchcock que, mesmo pertencendo ao cinema clássico hollywoodiano, adotou em diversos de seus filmes princípios e normas do cinema de arte, o que, de algum modo, colaborou na sua consagração como diretor com marcas distintivas em suas obras. *Inception* (2010), dirigido por Christopher Nolan, é outro exemplo de narrativa ficcional com modo clássico predominante mas que opera a narração utilizando artifícios e normas do modo de arte: a conjunção entre sonho e realidade dos personagens é algo central na história e que muitas vezes confunde o espectador, deixando lacunas abertas para serem preenchidas (ou não) ao longo do enredo. Além disso, é popularmente conhecido o seu final aberto, a causa pendente deixada até a última cena a respeito da vida ou morte do protagonista, resposta até hoje nunca dada, mas sim entregue à interpretação de cada fruidor.

Nesse mergulho realizado a elementos internos dos personagens, o modo de arte se tornou um campo fértil de experimentações de como expressar questões psicológicas e mentais dos personagens no cinema de ficção, muitas vezes estimulando que os próprios personagens expressem e expliquem o que ocorre com eles mesmos. A construção narrativa e estilística de tal subjetividade pode se dar de várias formas: sonhos, recordações, alucinações, devaneios, fantasias e demais atividades mentais podem ser materializadas tanto na imagem quanto na banda sonora (Bordwell, 2008). Nesse modo de cinema e audiovisual, o argumento estimula que o espectador

¹¹ Do original: “The preponderance of interior visions reminds us that we are not seeing a replication of the world as it is, but a world as it is remembered in a free-associative manner, filtered through the mind of the teller” (Fabe, 2004, p. 153).

considere a todo instante uma

“(...) mescla de subjetividade e objetividade, sem esperança de poder escolher finalmente entre os dois. O estilo do filme apoia esta estratégia do argumento dando indícios incompletos e incoerentes. Devemos, em consequência, manter nossas hipóteses mais abertas que na narração clássica de Hollywood” (Bordwell, 1985, p. 89)¹².

Por todas essas características, as estratégias narrativas do modo de arte se constituem, no geral, como altamente autoconscientes, ambigualmente comunicativas e com certa restrição do conhecimento ao impedir de muitas formas que o espectador conheça mais da história para além do que o próprio personagem conhece. No que diz respeito às configurações temporais e espaciais nesse modo de narração, podemos dizer que tais dimensões atuam diretamente na construção de argumento e estilo mais centrados em aspectos subjetivos e na ambiguidade como forma de inteligibilidade. Nesses casos, as relações espaço-tempo colaboram, por exemplo, para restringir o conhecimento da narrativa, para tornar ambígua a construção realidade/ilusão, funcionar tanto a favor como contra os esquemas dominantes do modo clássico. Assim,

a tarefa do crítico se converte em explicação de como a narração gera uma denotação ambivalente, impedindo o acesso a uma cadeia coerente de causa e efeito, apresentando indícios incompletos e incoerentes e fazendo do autêntico processo da narração um objeto de suspense e curiosidade autoconsciente (Bordwell, 1985, p. 98).

Ao buscar desenvolver suas próprias normas extrínsecas e intrínsecas, inclusive para subvertê-las, o cinema de arte desenvolveu suas táticas de *mise-en-scène* para comunicar a subjetividade e estados de ânimo dos personagens. Como exemplos disso, na esteira da discussão de Bordwell, podemos citar as posturas estáticas, olhares encobertos, caminhadas sem rumo, paisagens emocionantes, objetos cênicos repletos de simbolismos, esboços de sorrisos. Ao tomar o realismo como um de seus princípios fundamentais, ainda que possua uma relação relativista com a realidade e com a verdade, o modo de arte também utiliza recursos da construção de tempo e espaço para incluir um espectro de possibilidades, podendo variar desde a factualidade no estilo

¹² Da versão em espanhol: “(...) mezcla de subjetividad y objetividad, sin esperanza de poder elegir finalmente entre las dos. El estilo del filme apoya esta estrategia del argumento dando indicios incompletos o incoherentes. Debemos, en consecuencia, mantener nuestras hipótesis más abiertas que en la narración clásica de Hollywood.” (Bordwell, 1985, p. 89).

documentário até uma intensa subjetividade psicológica focada em personagens que contam suas autobiografias, sonhos, fantasias. “Em resumo, um compromisso com a verossimilhança objetiva e subjetiva distingue o cinema de arte do modo narrativo clássico” (Bordwell, 2008, p. 154). Um dos principais interesses no prazer de fruir uma obra assim é saber não *o que* se conta, mas *como* se conta e *por que* se conta dessa forma.

1.3. Sistema de narração: enredo e estilo na ficção audiovisual

Tomando também por base conceitos, perspectivas e correntes como o *design* clássico de Aristóteles e os estudos narratológicos de Meir Sternberg, Bordwell (1985) propõe uma teoria cognitivista ao estudar a narrativa audiovisual como um processo que seleciona, organiza e reproduz o material da história a fim de causar efeitos específicos no espectador. Prevê, portanto, certa atividade cognitiva por parte da audiência para completar e compreender o que está sendo narrado, guiada por arranjos e protocolos de enredo e estilo que direcionam a atenção ao que é mais importante da história.

O filme fornece pistas que o espectador utiliza para dar sentido às informações fornecidas. Espectadores interpretam constantemente. Porém, aqui, a interpretação não se refere apenas a identificar símbolos, metáforas ou elaborar meta-níveis, mas também conceitos mais básicos (até subconscientes) como o princípio mais fundamental do filme - persistência da visão, isto é, perceber gestos quando confrontados com mudanças rápidas e sutis de imagens (Klecker, 2015, p. 134, tradução nossa)¹³.

Uma perspectiva que dialoga com a teoria da cooperação interpretativa desenvolvida por Eco (1993) ao considerar a participação ativa do intérprete, ou leitor-modelo, para preencher as lacunas deixadas pelo texto. Uma noção que está mais calcada nas “competências enciclopédicas” no processo de interpretação do que em figuras empíricas rastreadas por pesquisas de audiência ou outros métodos qualitativos de recepção, por exemplo. Portanto, uma matriz mais concentrada na estrutura de exposição narrativa e menos no sucesso que potencialmente obtém do público (Picado, Souza, 2018). “Assim, quem escreve um texto tem um tipo particular de leitor ideal em

¹³ Do original: “The film provides cues that the viewer uses to make sense of the data given. Spectators interpret constantly. However, here, interpretation does not only refer to identifying symbols, metaphors, or elaborate meta - levels but also more basic (even subconscious) concepts such as film’s most fundamental principle – persistence of vision, i.e., perceiving motion when confronted with fast moving and slightly changing images (Klecker, 2015, p. 134).

mente, dotado de certas competências linguísticas e enciclopédicas, pertencente a um determinado contexto histórico e acostumado a fazer certas inferências e não outras.” (Rocha *et al.*, 2022a).

Ao assistirmos uma obra de ficção audiovisual, por exemplo, acionamos nossos sentidos e conhecimentos prévios para acompanhar, compreender e interpretar a trama, inferir hipóteses que serão confirmadas ou descartadas. Na primeira temporada da série *How To Get Away With Murder* (ABC, 2014), centrada no assassinato de Sam (Tom Verica), marido da protagonista Annalise (Viola Davis), o espectador é a todo momento convocado a construir e (re)construir expectativas e hipóteses sobre quem matou o personagem, como matou e por que matou a partir das pistas que são dadas pela narração, das lacunas deixadas à interpretação e do conhecimento prévio desse tipo poético de narrativa, a saber, o de crime.

De acordo com Bordwell (1985), o sistema de narração é composto pelas dimensões do enredo (processo dramaturgico) e do estilo (processo técnico), que interagem para sugerir e canalizar a construção da história por parte da audiência. “Portanto, o filme narra não só quando o enredo organiza as informações da história. A narração também inclui processos estilísticos” (Bordwell, 1985, p. 53, tradução nossa)¹⁴. Esses processos e padrões técnicos incluem aspectos, por exemplo, da encenação dos atores, enquadramentos, iluminação, planos, trilhas, valores cromáticos etc. que atuam na narração, exercem funções e colaboram para os efeitos cognitivos - e emocionais - na compreensão pretendida da história. Além disso, auxiliam na construção das convenções genéricas, conforme discutido por Buscombe (2005) ao analisar filmes de *westerns* estadunidenses que de modo padrão contam com a presença de elementos como locações externas, objetos cênicos como armas, figurinos com chapéus e atores reconhecidos por trabalhos dessa natureza que são característicos desse gênero narrativo e colaboram no processo de engajamento, compreensão e expectativas do público ao assistir.

A fim de tornar o sistema de narração de Bordwell (1985; 2005) mais apreensível e compreensível, organizamos um mapa mental com os elementos centrais explicitados no texto:

¹⁴No original: “In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula. Thus it is not only when the syuzhet arranges fabula information that the film narrates. Narration also includes stylistic processes” (Bordwell, 1985, p. 53).

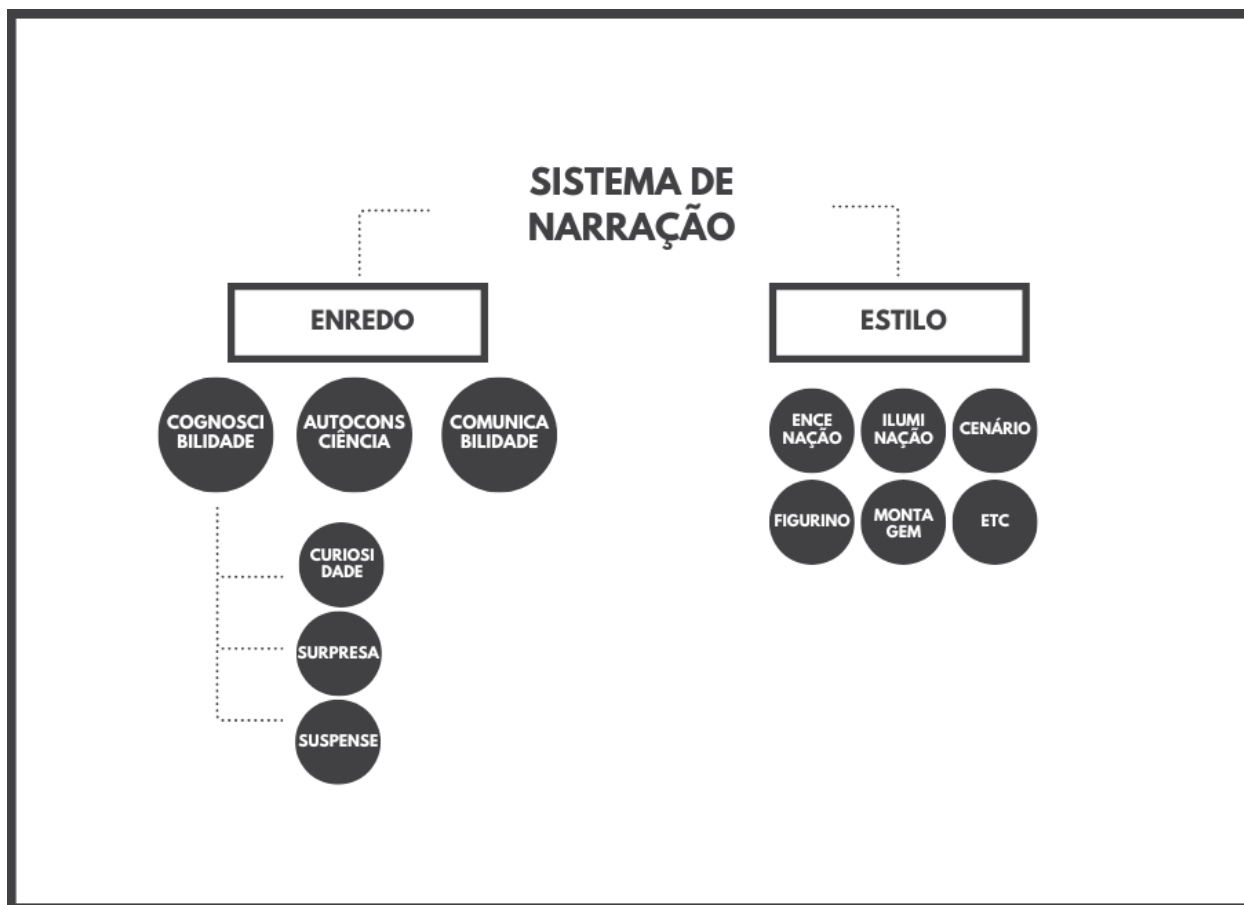


Figura 01: Mapa mental do sistema de narração de David Bordwell (1985; 2005)

Fonte: produzido pela autora.

Com relação ao estilo, para Bordwell (2005) o estudo desse processo técnico, das soluções de problemas de encenação enfrentados pelos diretores e padrões construídos ou transformados a partir daí, importa:

(...) porque o que as pessoas chamam de conteúdo chega até nós através do uso padronizado das técnicas do meio. Sem performance e enquadramento, comprimento das lentes e iluminação, composição e montagem, diálogo e música, não poderíamos compreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptiva que encontramos enquanto assistimos e ouvimos, e essa superfície é o nosso ponto de partida para nos movermos para o enredo, o tema, o sentimento – tudo o mais que nos importa. E uma vez que os cineastas se dedicam meticulosamente aos detalhes do estilo, devemos nos aprofundar nos detalhes. Uma discussão abrangente sobre qualquer filme não pode parar apenas no estilo, mas o estilo deve exigir muito de nossa atenção (Bordwell, 2008, p. 32, tradução nossa)¹⁵

¹⁵ Do original: "(...) because what people call content comes to us in and through the patterned use of the medium's techniques. Without performance and framing, lens length and lighting, composition and cutting, dialogue and music,

Butler (2010), ao estudar sobre o estilo televisivo, toma por base os estudos de Bordwell (2008) e o define como qualquer padrão técnico de imagem/som que exerça função em um texto (Rocha, 2019). Essas funções, ao se concentrarem em narrativas ficcionais audiovisuais, são a denotativa, a expressiva, a simbólica e a decorativa. A primeira, denotativa, determina a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, apresentação de diálogos e movimentos. A expressiva *apresenta* ou *causa* sentimentos por meio da iluminação, cor, interpretação, trilha sonora, movimentos de câmera. A simbólica sugere significados mais gerais e abstratos por meio de esquemas de cores, iluminação, cenários, associação musical; e por último, a decorativa, é uma operação do estilo por si mesmo, com padrões próprios que se articulam às outras funções.

Essas funções são construídas e comunicadas por meio de esquemas padronizados no processo cinematográfico de criar soluções a partir de problemas práticos apresentados pelo enredo. Como construir a *mise-en-scène* de uma cena que se passa em uma mesa de jantar com vários personagens, por exemplo? Como comunicar tecnicamente a progressiva mudança de comportamento dos personagens por ação e reação ao ponto de causar uma tensão crescente até alcançar o clímax do filme ou do episódio? Como expor com recursos de imagem e som o perfil do personagem protagonista em oposição ao antagonista? Como evidenciar visualmente que a história é contada a partir do ponto de vista único de um narrador-personagem? É a essas questões técnicas a cargo do enredo que a estilística busca responder.

A mobilização de recursos técnicos em narrativas ficcionais do *design* clássico colabora, por exemplo, na construção da unidade de tempo e espaço que possibilita ao espectador acompanhar a história sem se perder no *onde* e *quando*. A cada plano, corte, movimento de câmera, jogo de luz e sombra, entre outros aspectos, a narração é organizada de maneira a não dispersar a atenção ao ponto de perder o encaminhamento da história e a causalidade dos eventos narrados. Ao assistirmos a um filme ou obra seriada audiovisual, somos guiados para os pontos mais fundamentais do enredo por meio dos arranjos técnicos da encenação que nos permite prestar mais atenção aos detalhes (como rostos, olhares, gestos), construir hipóteses, relacionar os eventos em causa e efeito dentro da unidade de tempo e espaço. Da mesma maneira, no modo de arte, que opera para contrapor o modo clássico, técnicas estilísticas atuam e interagem para muitas vezes desorganizar a coerência e compreensão por parte do espectador, fragilizar a unidade de tempo e

we could not grasp the world of the story. Style is the tangible texture of the film, the perceptual surface we encounter as we watch and listen, and that surface is our point of departure in moving to plot, theme, feeling—everything else that matters to us. And since filmmakers devote painstaking care to fine points of style, we must dig into details. A comprehensive discussion of any film can't stop only with style, but style should claim a lot of our attention” (Bordwell, 2005, p. 32).

espaço e abrir mão da relação de causa e efeito.

Despretensiosa, a arte cinematográfica passou despercebida pelos espectadores. O que lembramos de um filme? Alguns cenários, o rosto dos atores, os momentos de emoção e humor, uma fala ou gesto surpreendentes (...). Por razões enumeradas mais adiante, os espectadores, com razão, concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos (Bordwell, 2008, p. 29).

Na historiografia do estilo cinematográfico do modelo canônico, com o desenvolvimento do esquema de problema-solução no trabalho dos diretores, modos estilísticos de encenação foram criados e se tornaram padrões vigentes até hoje, sendo passíveis de reformulações, adaptações, rupturas, inflexões a critério de cada produção, de cada modo de narração e de cada gênero narrativo. Entre esses padrões estão, por exemplo, os modos de abordagem dos diálogos, como o *levanta e fala* (que pode se tornar *senta e fala*) e o *anda e fala*. No primeiro caso, “(...) o movimento dos atores é coordenado pelos cortes. À medida que a cena se desenrola, os planos tendem a se aproximar dos atores, levando-nos para o âmago do drama” (Bordwell, 2008, p. 45). No caso do *anda e fala*, também comum em planos-sequência, os movimentos e ângulos de câmera que acompanham os personagens permitem ao espectador, entre outros efeitos, uma dimensão mais nítida da espacialidade da ação, com profundidade de campo que intensifica o universo narrativo. Algo explorado por Picado (2019) ao estudar sobre o estilo de *mise-en-scène* do roteirista estadunidense Aaron Sorkin na série televisiva *The West Wing* em que, com trama centrada especialmente nos diálogos, os personagens interagem em plano sequência movimentando-se por todo o espaço de atuação profissional na Casa Branca e revelando detalhes desse universo narrativo específico. Bordwell (2008) aponta para um crescente estilo híbrido, principalmente desde os anos 1980, em que se mistura a encenação ‘levanta-e-fala’ com ‘anda-e-fala’, com longos *travellings*¹⁶ que acompanham as figuras, contrabalançando com levanta-e-fala com muitos cortes.

¹⁶ Na terminologia do cinema, *travelling* refere-se ao movimento de câmera em que há algum nível de deslocamento no espaço cênico, com o auxílio de equipamentos como trilhos e caminhos montados no *set* de filmagem.

Outro padrão estilístico criado e identificado nas encenações de diálogos é o da continuidade intensificada, que se refere à dinamização da montagem que emergiu no cinema hollywoodiano dos anos 1960 e se popularizou a partir dos anos de 1980 sob influência de contextos como o da popularização da televisão e a produção de videocliques (Bordwell, 2002), empregando outros ritmos aos modos de contar história, outras texturas de experiência com a história. Como exemplo, podemos citar o recente *Tudo Em Todo Lugar Ao Mesmo Tempo* (2022), filme estadunidense vencedor de vários prêmios do Oscar e que tem a continuidade intensificada como proposta estilística central da obra, que colabora para a experiência frenética e intensa que temos tanto com as imagens e sons do filme quanto com o enredo.

Todas essas modalidades estilísticas, que determinam em muitos níveis a experiência que temos com uma produção audiovisual do modelo canônico, atendem às demandas de produção criadas pela trama, apresentando soluções de problemas concretos que tendem a se tornar modelos e que, em boa parte, explicam as transformações ocorridas no estilo visual. Em resumo, para Bordwell (2008), o estilo “é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (p. 17).

O sistema de narração empreendido por David Bordwell nos fornece, como vimos, uma série de pistas e questões passíveis de serem abordadas na análise poética de obras audiovisuais. No entanto, também apresenta restrições ao não explorar com maior profundidade aspectos formais da narrativa de ficção que colaboram na construção do texto, exercem influência na progressão do enredo e atuam conjuntamente na programação de efeitos estéticos no espectador, incluindo os de temporalidades e espacialidades propostas na trama. Entre esses aspectos estão, por exemplo, a caracterização dos personagens, o papel do narrador, a construção de tempo e espaço narrativos que serão posteriormente abordados e explorados neste trabalho.

1.4. Aspectos da narratologia para pensar a poética da ficção seriada televisiva

Se os estudos de modos de narração e estilo audiovisual voltados a produções televisivas ainda são recentes, os estudos de narratologia que se concentram em ficção seriada televisiva, particularmente brasileira com suas especificidades locais, ainda se mostram incipientes, apesar de haver um significativo crescimento. Pesquisadores como Cristina Mungiolli, Renato Pucci Jr., Simone Rocha, entre outros, fazem parte do conjunto de esforços atuais para fomentar e desenvolver esse campo de estudos de televisão e ficção seriada voltado às produções nacionais e latino-americanas, além de outros pesquisadores que se dedicam à investigação de obras

televisivas estadunidenses a exemplo de Picado (2019), Teixeira (2020) e Anchieta (2021). Para isso, assim como ocorre com a narração e o estilo, partimos de estudiosos concentrados na mídia cinema para pensar a narratologia audiovisual televisiva. Algo possível tendo em vista que, de acordo com os próprios autores, tais questões narratológicas são adaptáveis a qualquer meio que se proponha a contar uma narrativa ficcional, não havendo, portanto, uma imanência mediática. Autores estes que também inspiram David Bordwell a pensar o sistema de narração cinematográfico, tanto o clássico quanto o de arte.

De acordo com Branigan (1992), a narrativa é um modo fundamental de organizar dados espaciais e temporais em uma cadeia de causa e efeito com início, meio e fim e de tornar o mundo e nossas experiências inteligíveis, operando com um movimento que leva o público da ignorância - termo utilizado pelo próprio autor e que se refere ao fato do espectador não saber desde o início sobre o que se trata a narrativa - ao conhecimento da história conduzido, por exemplo, pelos personagens, pelo narrador e também por questões culturais e experiências próprias de mundo. Nesse processo, a natureza do meio e o estilo da história vão exercer pressão nos modos de compreensão narrativa (1992, p. 16).

Chatman (1978), com base em outros teóricos do estruturalismo e do formalismo russo, argumenta que cada narrativa é dividida em dois componentes: a história, ou a fábula, e a trama, ou o discurso. A primeira é a soma total dos eventos relatados, é o conteúdo, a cadeia de eventos, ações, personagens e detalhes de cenários que são também denominados de existentes; e a segunda é a expressão de tal conteúdo, a maneira pela qual o espectador/leitor toma consciência do que aconteceu, é a ordem de aparição dos eventos na obra, “os meios através dos quais se comunica o conteúdo” (p. 19). Em resumo, a história é o *o que* e o discurso é o *como* da narrativa. Para demonstrar tal divisão narrativa, Chatman constrói o seguinte diagrama:

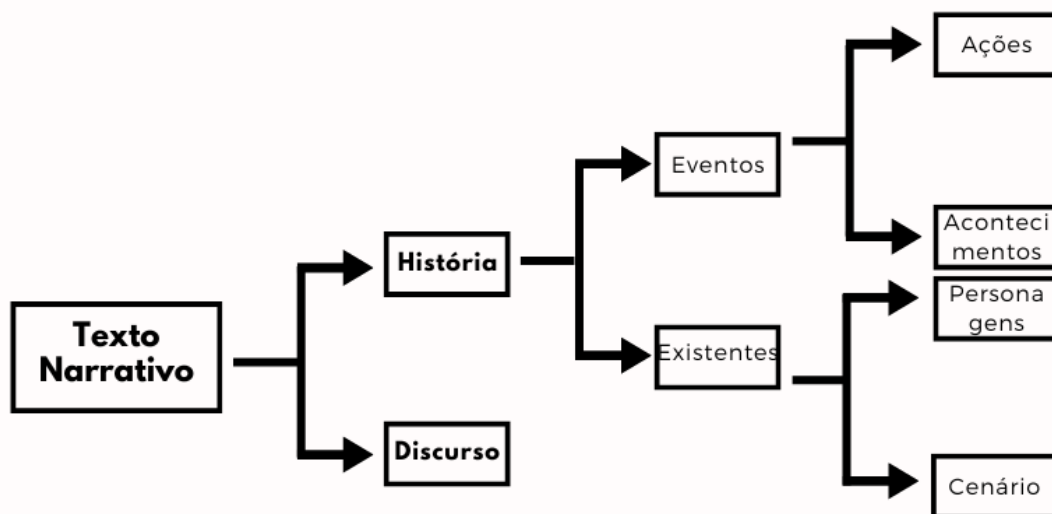


Figura 02: Diagrama de Chatman (1978, p. 19, traduzido pela autora).

Essa fábula/história, de acordo com Bal (1990), pode ser definida como uma série de acontecimentos que seguem certas leis que correspondem às mesmas que controlam o comportamento humano, pois de outra maneira não seria possível a compreensão da história. Tais acontecimentos, os atores que provocam ou sofrem tais acontecimentos, o tempo e o lugar “constituem conjuntamente o material de uma fábula” (Bal, 1990, p. 14).

Considerando que a mesma história pode ser contada de diversos modos, Chatman (1978) afirma que a capacidade de transposição da história em distintos meios e mídias é a razão pela qual pode-se afirmar que as narrativas são estruturas independentes de qualquer meio, ainda que esse meio exerça influência no modo de transmissão da história, como escolhas da voz narrativa, do ponto de vista a partir do qual a história será contada e de questões de estilo. Como exemplo podemos citar os diversos modos, em diferentes meios, pelos quais a mesma história da *Branca de Neve* já foi contada: o livro infantil, a animação da Disney, o filme espanhol dirigido por Pablo Berger narram a mesma fábula, com a mesma soma total dos eventos, mas com distintas ordens

de organização, mescla de gêneros e expressão do conteúdo, possibilitando distintos efeitos em cada obra (Ortega; Santos, 2023).

O discurso, ou a trama da narrativa, é caracterizado pelo modo de organização e seleção dos eventos que o autor empreende para dar a ideia de sucessão necessária, com unidades de tempo e espaço, que levam a um objetivo, a uma nova consequência, ao propósito da história (Chatman, 1993). “Normalmente, o público se contenta em aceitar a linha argumentativa geral e preenche os interstícios com o conhecimento que adquiriu em sua vida cotidiana e em sua experiência de arte” (Chatman, 1978, p. 31, tradução nossa)¹⁷. As inferências narrativas por parte do leitor/espectador, a partir do que o discurso da história ordena e seleciona para mostrar/contar, são parte fundamental do processo de interpretação das obras enquanto um processo poético que, como defende Gomes (2004), Eco (1992), Bordwell (1985) e outros, é exercido ativamente pelo receptor que constrói e descarta hipóteses a todo instante com as pistas entregues pela narração.

As narrativas, com suas técnicas de suspense, surpresa e curiosidade, sempre estimulam o desejo do espectador/leitor/ouvinte em aprender e saber sobre o desconhecido, com eventos que fazem surgir novas situações intrigantes, novo estado das coisas, novas questões que capturem a atenção até o final. Para isso, apresentam frequente alteração no estado das coisas, em encadeamento de ação e reação, que levam ao clímax e à conclusão (Chatman, 1978). Esses eventos conectados não ocorrem por contra própria, mas dependem de agentes causais que, no caso do modo clássico, geralmente são os personagens, indivíduos distintos dotados de “um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos” (Bordwell, 2005, p. 279).

Nas narrativas, trama e personagem são inseparáveis. São as ações e características dos personagens que, centralmente, provocam e/ou motivam os eventos que constroem a trama. O olhar ou perspectiva do personagem é uma medida importante para aquisição de conhecimento da história tanto por parte do próprio personagem quanto por parte do espectador. Tal perspectiva atua decisivamente na nossa percepção do tempo, do espaço e da causalidade do mundo da história quando, por exemplo, utiliza-se o plano ponto de vista em uma narrativa audiovisual, que resumidamente se caracteriza como o plano que assume a posição de um sujeito e nos mostra o que ele está vendo (Branigan, 1992; 1984).

¹⁷ Da versão em espanhol: “Normalmente, el público se contenta con aceptar la línea argumento general y rellenar los intersticios con el conocimiento que ha adquirido en su vida cotidiana y en su experiencia del arte” (Chatman, 1978, p. 31).

Dentre os autores até aqui abordados e mencionados como centrais à pesquisa, foram poucos os que se dedicaram a aprofundar os estudos sobre personagens em narrativas ficcionais, incluindo as cinematográficas e televisivas, ainda que se reconheça a importância fundamental que tais figuras têm no encadeamento de eventos, progressão dramática e temática da história, efeitos no espectador, sentidos da obra. Para Anchieta (2021), as aparições dos personagens são capazes “de incitar os leitores/espectadores a realizarem inferências sobre sua personalidade” (p. 33), que se relaciona diretamente ao mundo narrativo sob o qual é apresentado e se mostra como um conjunto de traços previamente delimitados. Esses traços têm sua distribuição dosada ao longo da narrativa para maximizar os efeitos que, no caso de narrativas seriadas, são mostrados gradativamente, “apresentando mudanças pontuais que vão se articulando em relação às mudanças no mundo a sua volta” (Vieira, 2014, p. 11) e convocando a atividade de cooperação interpretativa por parte de quem os acompanha do outro lado da tela.

A construção de personagens não está apartada dos outros aspectos da narrativa. Para que façam sentido, sejam coerentes, verossimilhantes e, portanto, permitam o engajamento do espectador no enredo, essas figuras que coordenam as ações da história estão relacionadas ao(s) modo(s) narrativo(s) proposto(s), ao(s) gênero(s) incorporado(s) e aos efeitos pretendidos. Não apenas os protagonistas como também os coadjuvantes, ou secundários, que especialmente em narrativas seriadas são importantes “tanto para garantir as ações e as crises dos protagonistas, apresentar tramas paralelas que se desenvolvem em arcos próprios quanto para rivalizar com o protagonista na centralidade dramática da história”. (Vieira, 2014, p. 12).

Para os propósitos deste trabalho, optamos em nos concentrar na aspectualização dos personagens enquanto categoria de análise adotada a partir dos estudos de Phelan (1989; 2017). De acordo com Anchieta (2021), aspectualizar um personagem é “apresentar certo dado através de algumas de suas facetas. Concomitantemente, é também ser apresentado ao mesmo dado dentro de um sistema, no caso o do discurso narrativo” (p. 45). Em capítulo posterior, no processo das análises, abordaremos com maior especificidade a construção dos personagens e o que isso implica nos efeitos poéticos das obras.

1.4.1. Espaço e tempo da narração audiovisual na construção poética da obra

Como argumentam estudiosos da narratologia e do estilo audiovisual, as dimensões de espaço e tempo são fundamentais para a construção da narração e da programação de efeitos

pretendidos, influenciando diretamente na experiência do observador com a obra e oferecendo os sentidos e significados à narrativa (Branigan, 1992). Como afirma Bordwell (1985), “para manter claras as linhas principais de ação e assegurar que se emitem hipóteses adequadas, a narração deve reiterar as coordenadas causais, temporais e espaciais mais importantes da história”¹⁸ (p. 80). Tanto o espaço quanto o tempo na narração audiovisual estão, portanto, subordinados a demandas dramáticas e são os processos técnicos que possibilitam comunicar essas dimensões nos modos pelos quais são pensadas pelos criadores, em diálogo com os modos narrativos propostos e gêneros adotados. Por meio do estilo, em conjunto com a narrativa, as obras audiovisuais mobilizam a percepção de espaço-tempo e a cognição com o propósito de contar as histórias (Bordwell, 1985).

Na narrativa audiovisual, o espaço cênico é anterior ao tempo na medida em que cada fotograma estabelece um espaço e na passagem de um ao outro constrói-se o tempo. O que está dentro do campo funciona, portanto, como medida espacial do enquadramento e o que está fora do campo como medida temporal. “Cada sucessão de planos atualiza e organiza um espaço anteriormente fora do campo. O ‘aqui-e-agora’ do plano em curso é um ‘ali’ do plano anterior, ao passo que o ‘ali’ do plano em curso logo se tornará um ‘aqui-e-agora’ (Gardies apud Gaudreault, Jost, 2009, p. 113).

São os espectadores que, por dedução a partir da poética da obra, constroem e encaixam os esquemas e as relações temporais e espaciais oferecidas pela narração. Com relação ao tempo, esse processo se dá por meio de três aspectos: ordem, duração e frequência. Já com relação ao espaço, os aspectos mais centrais são os espaços dos planos, da montagem e do som. A mobilidade da câmera, os cortes entre cenas, os modos de manipulação do tempo com *flashbacks* e *flashforwards*, por exemplo, estão entre as estratégias e técnicas narrativas e estilísticas que influenciam diretamente na experiência do observador com a obra (Bordwell, 1985; Gaudreault, Jost, 2009) e se relacionam com os modos narrativos propostos. Em uma narrativa clássica serializada do gênero melodrama, por exemplo, com seu efeito de primazia com alto grau de cognoscibilidade e comunicabilidade, o respeito à ordem cronológica dos acontecimentos, a repetição de informações centrais ao enredo, o jogo de plano e contraplano em diálogos que intensifiquem reações emotivas são estratégias e técnicas fundamentais de construção narrativa e de efeitos.

¹⁸ Da versão em espanhol: “Para mantener claras las líneas principales de la acción y asegurarse de que se emiten hipótesis adecuadas, la narración debe reiterar las coordenadas causales, temporales y espaciales más importantes de la historia” (Bordwell, 1985, p. 80).

Todas as películas utilizan disparidades entre a história e o argumento, mas os diferentes gêneros o fazem em distintas formas (...). Haverá variações entre a onisciência e a restrição, maior ou menor autoconsciência e mais ou menos supressões na narração. São os modelos e propósitos de tais mudanças que ao fim se convencionalizam. Nos filmes de mistérios, as mudanças promovem ênfase sobre a curiosidade tão característica do gênero; a insistência do melodrama na comunicabilidade justifica mudanças que revelam um âmbito de experiência emocional. Cada película opera, a seu modo e com seus próprios recursos e sistemas, dentro de um marco de referência codificado por práticas anteriores (Bordwell, 1985, p. 73, tradução nossa)¹⁹.

Tomando por base os estudos de Gérard Genette sobre as relações entre tempo da história e tempo do discurso, Gaudreault e Jost (2009) afirmam que um acontecimento pode ser definido pelo lugar que ocupa na cronologia da história, pela sua duração e pelo número de vezes que aparece. A respeito da ordem na suposta cronologia, a narração oferece indícios para que se deduzam as relações temporais entre os acontecimentos estabelecidas na história e no argumento para a construção dos efeitos pretendidos, como os de suspense, curiosidade e surpresa.

As manipulações da ordem da história oferecem possibilidades narrativas óbvias. Seguir fielmente a ordem da história centraliza a atenção do público nos acontecimentos futuros, criando o efeito de suspense que é característico da maioria dos filmes narrativos. Isso ajuda o espectador a formar hipóteses claras sobre o futuro (...). Ao seguir a ordem da história, o argumento também reforça o efeito de primazia, posto que cada ação pode ser medida como uma variação da primeira que vimos. (Bordwell, 1985, p. 78, tradução nossa).²⁰

As manipulações na ordem da história - como avanços e retrocessos no tempo (os chamados *flashforwards* e *flashbacks*, respectivamente) ou ainda omissão de acontecimentos no

¹⁹ Da versão em espanhol: “Todas las películas utilizan disparidades entre la historia y el argumento, pero los diferentes géneros lo hacen en distintas formas (...). Habrá variaciones entre la omnisciencia y la restricción, mayor o menor autoconsciencia, y más o menos supresiones en la narración. Son los modelos y propósitos de tales cambios los que al fin se convencionalizan. En los filmes de misterio, los cambios promueven ese énfasis sobre la curiosidad tan característico del género; la insistencia del melodrama en la comunicabilidad justifica cambios que revelan un ámbito de experiencia emocional. Cada película opera, a su modo y con sus propios recursos y sistemas, dentro de un marco de referencia codificado por prácticas anteriores (Bordwell, 1985, p. 73).

²⁰ Da versão em espanhol: “Las manipulaciones del orden de la historia ofrecen posibilidades narrativas obvias. Seguir fielmente el orden de la historia centra la atención del público en los acontecimientos futuros, creando el efecto de suspense que es característico de la mayoría de los filmes narrativos. Esto ayuda al espectador a formar claras hipótesis sobre el futuro (...). Al seguir el orden de la historia, el argumento también refuerza el efecto de primacía, puesto que cada acción puede medirse como una variación de la primera que vimos (Bordwell, 1985, p. 78)”.

tempo como são as elipses - servem a diversos propósitos narrativos. Os *flashbacks*, por exemplo, ao apresentarem recordações de personagens, muitas vezes combinando retrocessos no tempo em nível verbal com a representação visual dos acontecimentos relatados por um narrador (Gaudreault, Jost, 2009), “criam uma narração relativamente comunicativa, com um pequeno grau de autoconsciência” (Bordwell, 1985, p. 79) ao nos deixar ouvir às escondidas tais recordações fundamentais à construção subjetiva do personagem. Com diferentes alcances e amplitudes, os *flashbacks* podem ter a função de complementar uma lacuna ou omissão ou de criar uma suspensão, como no caso de narrativas do modo de arte. Já as prolepses, chamadas de *flashforward* no cinema e audiovisual, anunciam um acontecimento ao antecipá-lo em relação ao seu lugar normal na história e/ou despertam a curiosidade do espectador ao tentar entender “como” e “por que” a história e personagens chegaram àquele estágio. Tais artifícios de manipulação da ordem dos acontecimentos no tempo da história podem ainda ser construídos no argumento de forma a criar ambiguidades que forcem o espectador a buscar outros indícios e informações que permitam construir e ajustar hipóteses para compreender a narração.

No aspecto da duração, o tempo de uma narrativa pode se referir a décadas da história de um personagem, como é o caso do nosso objeto empírico que veremos mais adiante, com um argumento que apresenta na seleção de eventos uma duração de tempo referente a alguns anos, meses, dias, horas ou minutos entre tais décadas e que serão comunicados à audiência por um tempo de tela que pode durar desde alguns minutos - no caso de curta-metragens, por exemplo - até horas divididas ao longo de vários meses, a exemplo das telenovelas. Em narrativas audiovisuais, é no tempo de tela que o sistema estilístico atua para a criação do tempo da história e do argumento (Bordwell, 1985).

De acordo com Genette (1972), Chatman (1978) e Gaudreault e Jost (2009), a duração do tempo na narrativa audiovisual, que também funciona para atender a demandas dramáticas, pode adotar diversos ritmos como a pausa, a cena, o resumo e a elipse. Resumidamente, a *pausa*, que suspende o tempo diegético da história, mostra-se quando, por exemplo, um plano geral com um movimento panorâmico de câmera apresenta em detalhes o lugar de encenação da história. A *cena* apresenta um ritmo em que a duração diegética é idêntica à duração narrativa, muito comum em momentos de diálogos entre personagens, por exemplo. O *resumo*, frequentemente utilizado para suprimir detalhes indiferentes e acelerar a ação, é o que torna o tempo da narrativa menor que o tempo da história como quando, em telenovelas, uma sequência de montagem com uma mesma

música de trilha sonora mostra momentos cotidianos dos personagens e posteriormente a inscrição na tela “meses depois” para chegar a um novo evento importante da história. Diferentemente do sumário, a *elipse* “é uma supressão temporária que intervém entre duas ações diferentes, entre duas sequências” (Gaudreault, Jost, 2009, p. 73). É um silêncio narrativo sobre eventos que tem um lugar na diegese e que podem, inclusive, ser retomados posteriormente para preencher lacunas. Mas a elipse pode também ser utilizada apenas como uma solução espacial da narrativa para mostrar, por exemplo, uma ação que ocorre em outra parte da cidade. O significado de tais recursos é dado pelo contexto em concreto apresentado pela narrativa (Chatman, 1978).

No terceiro e último aspecto sobre o tempo na narrativa audiovisual, a frequência, Bordwell (1985) defende que a capacidade que a audiência tem de construir uma história coerente depende da repetição - que pode ser realizada de diferentes modos - dos acontecimentos da história, o que interfere diretamente nos efeitos da poética. “A repetição pode elevar a curiosidade e o suspense, abrir ou fechar lacunas, dirigir o espectador desde as hipóteses mais prováveis até as menos prováveis, retardar a revelação de soluções e assegurar que a quantidade de nova informação sobre a história não é excessiva” (1985, p. 80, tradução nossa)²¹. Para Gaudreault e Jost (2009), a frequência se dá na relação entre o número de vezes que um evento é evocado pela narrativa e o número de vezes em que o mesmo evento deve retornar à diegese.

Genette (1972), em seus estudos narratológicos voltados particularmente à literatura, estipula que uma narrativa, de qualquer tipo e em qualquer meio, possui quatro possibilidades de frequência para comunicar um evento: 1) pode contar uma vez o que se passou uma vez, e assim “a singularidade do enunciado narrativo responde à singularidade do acontecimento narrado” (p. 114); 2) pode contar múltiplas vezes o que se passou múltiplas vezes, em que as repetições da narrativa respondem às repetições da história; 3) pode contar múltiplas vezes aquilo que se passou apenas uma vez, o que pode ser feito tanto com variações estilísticas quanto com variações de pontos de vista e; 4) pode contar uma vez aquilo que se passou múltiplas vezes, em que “uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento” (p. 116), ao que Genette denomina como *narrativa iterativa*.

²¹Da versão em espanhol: “La repetición puede elevar la curiosidad y el suspense, abrir o cerrar lagunas, dirigir al espectador hacia las hipótesis más probables o hacia las menos probables, retardar la revelación de soluciones y asegurar que la cantidad de nueva información sobre la historia no es excesiva” (Bordwell, 1985, p. 80).

Assim como o tempo na poética narrativa possui diferentes aspectos de construção, o espaço narrativo, na relação direta que estabelece com o tempo, também pode ser configurado em modos distintos. O espaço é a dimensão da existência da história (Chatman, 1978). E assim como o tempo, o espaço também é representado e comunicado a partir dos propósitos narrativos, dos efeitos cognitivos e emocionais pretendidos ao contar uma história. “Uma vez entendido como tridimensional e povoado de objetos reconhecíveis, o espaço cinematográfico se subordina muitas vezes a fins narrativos” (Bordwell, 1985, p. 128).

Ao falar sobre a especificidade da construção do espaço em narrativa audiovisual, Bordwell (1985) classifica três aspectos principais, já mencionados anteriormente: o espaço dos planos, o espaço da montagem e o espaço do som. E cada um deles implica não apenas o espaço dentro do campo da tela como também fora dela. Dizer que a dimensão espacial está também subordinada a fins narrativos significa que a representação do espaço, assim como o tempo e a causalidade, atua diretamente na mobilização cognitiva do espectador, colabora na construção de lacunas e retardos, nas estratégias de autoconsciência, conhecimento e comunicabilidade da narração, na proximidade ou afastamento do universo narrativo com o mundo real, assim como também pode dificultar e criar obstáculos em tais processos. Tudo isso a partir das convenções de gênero que atuam na obra. Em uma narrativa de mistério ou terror, por exemplo, a restrição de informação sobre o espaço costuma ser estratégia frequente para criar suspense e surpresa na audiência. Em um filme narrativo, “ (...) o mecanismo para construir uma história coerente ao que vemos e ouvimos nos conduzirá a buscar indícios espaciais específicos e a nos basear em esquemas espaciais específicos” (Bordwell, 1985, p. 104)²².

O espaço em uma narração também implica na construção de sentidos e significados mais abstratos de uma obra, a exemplo de distinções ideológicas, sociais e psicológicas que podem ser estruturadas espacialmente, como alto/baixo, interno/externo relacionados a condições favoráveis ou desfavoráveis dos personagens ou ainda a céu e inferno, seguro e inseguro, conhecido e desconhecido, acessível e inacessível (Bal, 1990) a depender das demandas dramáticas. Além disso, há também a possibilidade de espaços reais e imaginários - como um sonho, alucinação, distorção ou apenas imaginação de um personagem - que podem gerar ambiguidade, confusão ou indícios falsos do sentido no espectador, a exemplo do que ocorre no modo de arte e ensaio. Um

²² Da versão em espanhol: “(...) el mecanismo para construir una historia coherente de lo que vemos y oímos conducirá a buscar indicios espaciales específicos y basarnos en esquemas espaciales específicos. (Bordwell, 1985, p. 104).

processo narrativo “(...) busca o equilíbrio entre demandas do espaço tridimensional e bidimensional, entre o tempo do personagem e o tempo do espectador. Isso sugere que a narrativa em geral é uma função que correlaciona o espaço-tempo imaginado com o espaço-tempo percebido” (Branigan, 1992, p. 62)²³.

Em narrativas audiovisuais, o espaço é arbitrariamente cortado pelo plano que limita a visão do espectador pelas laterais da tela. E esse espaço do plano na narração pode ser construído a partir de diversas técnicas e estratégias estilísticas como jogo de luz e sombra, contornos dos objetos, tamanho e escala dos existentes em cena, textura, colorização, foco, perspectiva, movimento das figuras e de câmera (Bordwell, 1985). Tais técnicas possibilitam diferentes construções espaciais da *mise-en-scène* e diferentes efeitos probabilísticos. Uma montagem em plano e contraplano, por exemplo, cria a sensação de que nenhum espaço cênico foi ignorado. “Se o plano dois mostra que algo ‘está do outro lado’ do plano um, não há lugar em que o narrador pode se ocultar” (Bordwell, 1985, p. 111)²⁴. O plano reverso, ou contraplano, continua a não mostrar câmera, bastidores, profissionais, mas apenas mais espaço diegético que compõe um grupo consistente e unificado de espaços sem distúrbios na linha causal de eventos narrativos (Branigan, 1992).

Assim como é fundamental para a construção da temporalidade narrativa, a montagem também será para a construção da espacialidade narrativa. A montagem é o que permite a justaposição de dois pontos no espaço criando algum tipo de relação entre eles (Bordwell, Thompson, 2008) que possibilita a elaboração de hipóteses que podem ou não ser confirmadas posteriormente no argumento. Em uma narração audiovisual o espectador apoia-se nos esquemas de causa e efeito, na antecipação e na memória para construir cognitivamente o espaço representado. “Para qualquer série de planos, podemos sempre nos perguntar quão completa e coerente é sua composição espacial e para quais áreas tende a se inclinar” (Bordwell, 1985, p. 118)²⁵. A montagem, na relação que estabelece com o espaço e com o tempo narrativos, contribui diretamente para a organização do filme e para os efeitos no espectador.

²³ Do original: “(...) seeks to strike a balance between the demands of three-dimensional and two-dimensional space, between character time and spectator time. This suggests that narrative in general is a function which correlates imagined space-time with perceived space-time (Branigan, 1992, p. 64).

²⁴ Da versão em espanhol: “Si el plano 2 muestra que algo está «en el otro lado» del plano 1, no hay lugar en el que el narrador pueda ocultarse” (Bordwell, 1985, p. 111).

²⁵ Da versão em espanhol: “Para cualquier serie de planos, podemos preguntarnos siempre cuán completa y coherente es su composición espacial y hacia qué zonas suele inclinarse.” (Bordwell, 1985, p. 118).

O terceiro aspecto do espaço da narração mencionado por Bordwell (1985) é o espaço sônico, pois os fatores auditivos também podem exigir da audiência a construção cognitiva do espaço. Em uma cena de praia, por exemplo, a antecipação do som de ondas do mar, de vento e de pássaros podem oferecer indícios do espaço antes mesmo da imagem mostrar. Ou ainda o estrondo de uma explosão ou passos se aproximando podem colaborar na construção espacial cognitiva para o que está fora do campo. “O volume e a textura acústica podem criar o que engenheiros dos primeiros filmes falados chamavam de ‘perspectiva sônica’” (Bordwell, 1985, p. 118)²⁶.

Ao compilar e apresentar tais conceitos, discussões e abordagens de tempo e espaço narrativos, junto à discussão do modo clássico e de arte, do sistema de narração e da narratologia audiovisual, buscamos ter meios pelos quais perceber construções de tempo e espaço na poética das minisséries e de como tais dimensões podem se relacionar com os conflitos dramáticos e modos narrativos distintos. “Apesar de outros tipos de conhecimento serem claramente relevantes, julgamentos sobre espaço, tempo e causalidade são fundamentais porque eles nos dão os meios pelos quais ver e ouvir: um quadro dentro do qual perceber” (Branigan, 1992, p. 48)²⁷.

²⁶ Da versão em espanhol: “El volumen y la textura acústica pueden crear lo que los ingenieros de los primeros filmes hablados llamaban «perspectiva sónica».” (Bordwell, 1985, p. 118).

²⁷ Do original: “Although other sorts of knowledge are clearly relevant, judgments about space, time, and causation are fundamental because they give us the means with which to see and hear: a framework within which to perceive” (Branigan, 1992, p. 48).

CAPÍTULO 02
Caminhos metodológicos

2.1. Contextualização

Ao longo da trajetória de trabalho do Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT) realizamos esforços em buscar instrumentais teóricos e metodológicos que nos permitissem olhar para a televisão, e para a imagem e narrativa televisivas, fora das concepções e julgamentos que insistem em colocar esse meio como sem qualidade, sem cultura, sem originalidade, lugar ultrapassado e de manipulação. Assim, “partimos para um caminho em que a guinada epistemológica nos motivou a estabelecer rumos para a investigação com base na contribuição de outros campos, mas sem abandonar a particularidade do meio televisivo” (Silva, 2022, p. 51). E sem abandonar também o próprio campo da Comunicação do qual fazemos parte, tendo em vista que compreendemos tais obras televisivas como propostas de interação dotadas de estratégias comunicacionais que possibilitam experiências estéticas, políticas e subjetivas.

Entre os estudiosos de televisão e ficção seriada televisiva, há dois problemas comuns frequentes com os quais são necessárias estratégias para aprender a lidar e contornar: o primeiro é o acesso às obras completas e em boa qualidade de maneira a possibilitar o que Mittell (2012) chama de *reassistência*, processo especialmente fundamental a quem deseja analisar as produções com atenção aos detalhes técnicos e narrativos; o segundo é a extensão dessas obras, divididas entre vários capítulos, com no mínimo 20 minutos de duração cada e que podem se prolongar por dias, semanas, meses ou até anos - se considerarmos formatos como minisséries, telenovelas, séries e *soap operas*. Ainda que se incorpore metodologias de análise dos Estudos de Cinema, por exemplo, estamos falando de produtos audiovisuais com diferenças significativas entre si com relação à extensão das obras. “A televisão possui uma particularidade que, se por um lado é uma de suas riquezas, por outro oferece as mais sérias dificuldades metodológicas: a longa duração dos produtos seriados” (Rocha, Pucci Jr., 2016). Como dar conta de operar análises em tempo hábil sobre a poética de ficção seriada diante dessas condições? Como nós operamos as análises das minisséries guiados pelo problema de pesquisa e objetivos propostos?

Quando o processo dessa pesquisa iniciou, tínhamos como proposta trabalhar com as três minisséries lançadas que compõem o *Projeto Quadrante*, a saber: *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008) e *Dois Irmãos* (2017). Na época, nossa centralidade de investigação ainda não era propriamente na poética e queríamos com elas buscar entender quais ideias de Brasil eram comunicadas pela televisualidade. Compreendíamos que as obras eram parte de um conjunto

unificado que partiam de um mesmo objetivo explicitamente exposto pelo criador do projeto: contar sobre o país. No entanto, com o caminhar da pesquisa algumas (ou muitas) rotas foram alteradas, como a base teórica, a metodologia e o próprio problema de pesquisa. Houve ainda outra dificuldade enfrentada: o acesso aos capítulos de *A Pedra do Reino* era muito precário. Contávamos apenas com vídeos publicados em baixa qualidade no *YouTube*, o que impossibilitava uma assistência mais cuidadosa, detalhista, com plena compreensão das imagens e sons e tornava ainda improdutiva a captura de tela para transpor imagens em movimento ao texto físico. Além disso, com as mudanças na proposta do trabalho, entendemos que as três obras em si não continham indicativos em seus próprios modos de fazer de que compunham uma unidade, não se relacionavam entre si pelo texto mas sim pelo o que estava fora do texto e, portanto, não sustentavam em suas próprias poéticas a justificativa de que faziam parte de um conjunto e que assim deveriam ser observadas juntas.

A partir de sugestões dadas na qualificação de modo a tornar o trabalho mais produtivo e consistente, decidimos investir nossos esforços na poética e concentrar ainda mais nossas observações e análises nas construções de tempo e espaço das obras e na relação que tais dimensões estabelecem com os conflitos e modos narrativos propostos. Assim, optamos por retirar *A Pedra do Reino* e *Dois Irmãos* e manter apenas *Capitu* a fim de aprofundar discussão e análise na construção poética de temporalidades e espacialidades a partir dos conflitos centrais vividos pelos protagonistas e dos modos narrativos empregados, buscando compreender como esses fatores podem ser mesclados e estabelecidos em uma obra audiovisual feita para televisão aberta e que potencialmente pode gerar diferentes efeitos. Tal afinamento do objeto empírico provou-se, mais tarde, como pertinente ao considerarmos que nossa proposta trabalha no entrelaçamento de duas dimensões teórico-metodológicas de grande porte: narrativa e estilo. E de que a própria minissérie *Capitu* oferecia aberturas diversas para pensar a poética televisiva, encontrar outras possibilidades para analisar e discutir o texto de obras seriadas televisivas contemporâneas e para contribuir de modo mais incisivo tanto para o conjunto de estudos sobre tal minissérie quanto para os estudos de televisão.

Feita essa escolha do objeto empírico, nos encontramos diante do desafio de ter 5 capítulos no total, com média de 45 minutos cada, somando cerca de 3h30 horas de material audiovisual para assistir, decupar, descrever e, assim, escolher os recortes mais frutíferos para analisar e discutir. Um processo árduo, demorado, mas significativo em termos de apreensão e compreensão

da obra para os nossos propósitos. Os modos de acesso à minissérie para encaminhar tal processo também pesou na decisão sobre quais obras do *Quadrante* iríamos trabalhar: *Capitu* foi lançada posteriormente em DVD pela antiga Globo Marcas²⁸ e nós tínhamos disponível esse material para assistir em boa qualidade de som e imagem, com ou sem legendas, e ainda materiais adicionais como entrevistas e *making ofs* que, caso fosse necessário, poderiam ser acionados como forma de complementar informações e esclarecer dúvidas. Na contramão do movimento que a Rede Globo vem fazendo, principalmente a partir de 2020, de alimentar o catálogo de sua própria plataforma de *streaming Globoplay* com telenovelas, séries e minisséries produzidas pela emissora ao longo das últimas décadas, entre as três minisséries inicialmente pensadas para compor nosso *corpus*, apenas *Dois Irmãos* fazia parte do acervo.

Uma curiosidade que nos chamou a atenção e que pode ajudar a explicar em parte essa questão é: tanto *A Pedra do Reino* quanto *Capitu* possuem texto final e direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Já *Dois Irmãos* tem dramaturgia de Maria Camargo, que também escreveu a série *Assédio* (2018) para a *Globoplay*, e direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Em um episódio do *podcast* Primeiro Tratamento²⁹, Maria Camargo conta que comprou do escritor brasileiro Milton Hatoum os direitos autorais para adaptar o livro homônimo para o audiovisual e depois de alguns anos procurou o diretor Luiz Fernando Carvalho para compor o projeto que foi produzido e exibido pela Rede Globo como parte do *Quadrante*. Portanto, e deixamos claro que são apenas suposições, é possível haver questões de direitos autorais envolvendo a (não) disponibilização de todas as minisséries do Projeto no *streaming* da Globo. Vale ressaltar que os DVDs de *A Pedra do Reino* e *Capitu* não se encontram mais à venda por sites e lojas oficiais, o que a médio e longo prazo pode acarretar em completo desaparecimento e esquecimento de tais produções na história da televisão brasileira. Portanto, em alguma medida, nosso trabalho também se constitui como um gesto de memória.

2.2. Métodos e processos

²⁸ O site, mantido pela Rede Globo e encerrado em 2018, reunia diversos produtos da emissora disponíveis para venda, como CDs de trilhas sonoras das telenovelas, DVDs das minisséries, camisetas temáticas, objetos decorativos, entre outros itens relacionados às produções televisivas da Globo.

²⁹ Podcast apresentado pelos roteiristas Bruno Bloch e Filippo Cordeiro que realiza entrevistas com roteiristas de cinema e televisão no Brasil. O episódio com Maria Camargo é o #77, que foi ao ar em maio de 2019. Disponível em: <<https://www.primeirotratamento.com.br/2019/05/15/primeiro-tratamento-maria-camargo-ep77-roteiro/>>. Acesso em 03 jun. 2021.

Para fins de melhor compreensão e acompanhamento de nossos processos, recuperamos aqui da Introdução a questão-problema de nossa investigação: *Como as dimensões de tempo e de espaço atuam na poética de Capitu e estão relacionadas tanto ao conflito central experimentado pelos protagonistas quanto aos modos de narração propostos pela obra?* Relembramos também os objetivos específicos elaborados para esta pesquisa:

- i) identificar quais características de diferentes modos de narração são adotadas na minissérie;
- ii) analisar a construção poética de tempo e espaço configurada na obra;
- iii) identificar e analisar como outros elementos narrativos, a exemplo de personagem e narrador, contribuem para a construção do tempo, do espaço e do conflito central;
- iv) analisar como tal poética se relaciona com os conflitos centrais dramáticos e com diferentes modos narrativos;
- v) identificar e compreender os efeitos programados pela poética de *Capitu* e quais sentidos potencialmente revelam em relação à trama e à obra.

Ao fazer o esforço de unir diferentes campos do conhecimento para dar conta de responder à nossa pergunta central, buscamos também na narratologia, nos estudos fílmicos e nos estudos de televisão possibilidades metodológicas para analisar obras seriadas audiovisuais. Destacamos de início o processo de “engenharia reversa”, utilizada por pesquisadores como Butler (2010), Bordwell (2002, 2006) e Thompson (1999; 2003), entre outros, que consiste em um modo de entender o funcionamento estilístico da televisão (Butler, 2010) e, para os nossos propósitos, entender também aspectos dramaturgicos. Esse processo de “desconstrução” impõe aos investigadores do estilo (e da narrativa) a mesma atenção aos detalhes que roteiristas, diretores, editores etc. depositam na construção do texto televisivo. Essa etapa de investigação faz parte do que Butler (2010) nomeia, nos estudos sobre estilo televisivo, de dimensão descritiva, sendo aquela “que abre o produto à análise” (Rocha, 2019, p. 37).

Para concretizarmos essa engenharia reversa, realizamos a decupagem cena a cena e/ou sequência a sequência da obra, do início ao fim. Um trabalho demorado e difícil, mas que, como defende Butler (2010), colabora na forma com que enxergamos a produção, as técnicas utilizadas, as construções de *mise-en-scène* e tantos outros aspectos nos mínimos detalhes. Destacamos que a decupagem integral, do primeiro ao último capítulo, não é a única ou mais proveitosa forma de analisar materiais de ficção seriada. Em muitos casos é, até mesmo, praticamente impossível e

improficua. Mas como estamos tratando de uma produção seriada de poucos capítulos, essa foi a forma de lidar com o objeto que melhor funcionou aos nossos atuais propósitos por dar conta de observar aspectos da dramaturgia e do estilo, ou seja, do sistema de narração dessas produções, nos termos de Bordwell (1985), além de garantir uma observação mais profunda aos detalhes do texto.

A decupagem, método utilizado também por Thompson (1999; 2003) no estudo sobre narrativas clássicas cinematográficas, nos auxilia a identificar questões como o enredo global da obra, as principais linhas de ação, presença ou não de subtramas, caracterização e arco dos personagens, a divisão das porções narrativas, a construção do clímax, as relações de tempo, espaço e causalidade, os pontos de virada, os desvios de normas de narração etc. O processo de decupagem, com descrição das ações principais e dos recursos narrativos e estilísticos empregados em cada uma das cenas ou sequências, faz a abertura das engenharias textuais da obra para o olhar do investigador. Além disso, colabora também para melhor apreensão e memorização do enredo, dos recursos de narração empregados, dos trechos mais proeminentes aos propósitos da pesquisa.

A partir do processo de decupagem, emprestamos da narratologia o método de *close reading*, ou seja, “leitura e releitura *ad infinitum* do material” (Anchieta, 2021) como forma de capturar o modo de construção narrativa e estilística, complementando o processo analítico. A reassistência em quantidade de vezes incalculável nos permite enxergar os pormenores das minisséries, como a aspectualização dos personagens, os modos de se relacionar e interagir entre si, os padrões narrativos e estilísticos empregados e as inflexões realizadas, as funções empreendidas por recursos da dramaturgia e do estilo como narração em voz *over* e trilha sonora, os modos de construção do tempo e do espaço das obras, a engenharia de tessitura das temáticas abordadas etc. O processo de decupagem + *close reading* nos leva, entre outros aspectos, a descrever cenários, personagens e suas intenções, como se dá a evolução da história e selecionar os pontos mais significativos da narração que nos ajudem a responder às questões levantadas.

Esses passos precedentes sedimentam a base para analisar as obras segundo o sistema de narração que as compõem. Assim, analisar o sistema de narração é o que:

(...) permite identificar o processo de distribuição narrativa que viabiliza sua compreensão por parte do espectador. Compõem este sistema o enredo/dramaturgia e o estilo que, a partir das soluções criativas empregadas na construção da obra, definem suas marcas, vislumbram um horizonte de recepção e elaboram um programa de efeitos estéticos. (Rocha et al, 2022b, p. 44).

A nossa partida é do desenho de Bordwell, assim como fazem outros pesquisadores de televisão como Butler (2009), Mittell (2012), Picado (2019) e Rocha et al. (2022a), mas recorreremos a outros campos de estudos e de conhecimento, como a narratologia, para dar conta de nos aprofundarmos em aspectos não trabalhados em maiores detalhes por esses estudiosos centrados mais no cinema clássico hollywoodiano, a exemplo da já mencionada figura do narrador-personagem como estratégia de distribuição da informação narrativa em uma obra ficcional.

No processo de concepção da tese, optamos por priorizar o movimento empreendido pelos estudos formais, que vai da análise da materialidade à teoria que ela convoca, e não o que fazem os estudos de interpretação com base em teorias críticas e sociais. Assim, fazemos a decupagem dos objetos empíricos, selecionamos a partir daí as categorias de análise, operamos as análises e, posteriormente, as discussões teóricas. Ou seja, partimos da materialidade, do que é dado a ver pelos próprios objetos empíricos, para observar o que eles convocam de categorias, conceitos, debates.

Com a efetivação das etapas precedentes, recuperamos de outros autores e da dissertação de mestrado, que trabalhou com três telenovelas brasileiras, o método de utilização de recortes pontuais e específicos que deem conta das análises pretendidas. Tal método, empreendido por Silva (2022), Pereira (2018), Rocha (2016), entre outros, é denominado de eventos narrativos, que “são micro-histórias atreladas ao enredo central da trama” (Silva, 2022, p. 69) com início, meio e fim podendo ocupar um ou mais capítulos com cenas e sequências sobre mortes, traições, investigações, reprodução de fatos históricos etc. Para Pereira (2018), tais eventos narrativos criados por roteiristas comumente contêm “ações, reações e situações que garantam o desenvolvimento de uma história temporalmente” (p. 95). Ou seja,

Esses eventos compõem uma trama (ou uma subtrama) e poderiam ser traduzidos pelos acontecimentos, pelas ações que garantem o desenvolvimento da história, como casamentos, romances, negociações empresariais, traições, disputas de poder etc. Um evento pode ou não durar vários capítulos e, em função das características do consumo de narrativas seriadas televisivas, necessitar do recurso da redundância (Thompson, 2003). Acompanhá-lo permite ao analista visualizar o entrelaçamento das tramas, o uso de indicadores temporais claros, e a inserção de causas pendentes para a devida articulação de sequências separadas temporalmente (Rocha, Alves, Oliveira, 2016, p. 53).

Para que tenham mais efeito no processo de análise televisual, esses eventos narrativos escolhidos necessitam contemplar acontecimentos que constituem, marcam e/ou transformam o enredo e a trajetória dos personagens (Almeida, 2018). É a partir de tais perspectivas que selecionamos, na minissérie, os eventos narrativos com os quais nos concentramos para operar as análises. Tais eventos correspondem aos micro-capítulos que dividem o argumento, respeitando o próprio modo de organização adotado em *Capitu*.

Tomando como base os estudos de Bordwell (1985; 2004) e Thompson (2003), a minissérie caracteriza-se pelo modo canônico de construção da estrutura do enredo: apresentação do tempo, do espaço e dos personagens, o chamado *setup* > explicação do estado das coisas > complicação > desenlace > fim/encaminhamento. Uma estrutura que parte do modelo clássico aristotélico passando a adotar a divisão em quatro ou cinco atos e que dialoga com a identificada por Thompson (2003) em ficções seriadas televisivas estadunidenses incorporada como paradigma em produções de TV linear, com porções interrompidas por intervalos comerciais. Tal estrutura é a que levamos também em consideração no processo de escolha dos eventos narrativos abordados.

2.3. Categorias e procedimentos de análise

Ao nos debruçarmos diante do objeto empírico, buscamos identificar o que havia de especificidade na obra, quais dimensões e elementos configurados na poética eram terreno profícuo para adentrar e percorrer os caminhos e sentidos construídos na minissérie. Desse mergulho emergiu a questão-problema e, por conseguinte, as categorias analíticas como suportes que pudessem nos auxiliar para onde e como olhar, para a compreensão da poética no entrelaçamento dos processos dramatúrgicos e técnicos. Assim, temos como pontos centrais de discussão no capítulo seguinte:

- A. Identificação dos modos de narração e convenções genéricas empregados e seus recursos. Tal categoria busca abordar a mescla de características do modo clássico e do modo de arte operada na minissérie junto às principais convenções de gênero narrativo por meio das quais a obra constrói sua narração e seus efeitos;
- B. Aspectualização dos personagens. Considerando a construção e ações dos personagens como algo central em uma narrativa ficcional, tal categoria busca compreender como as dimensões mimética, sintética e temática do trio de protagonistas apresentado estão

relacionadas ao conflito central, aos modos e gêneros da narração, às construções de tempo e espaço e, portanto, aos efeitos programados na poética;

- C. Narrador-personagem. Figura presente na obra que atua diretamente na dosimetria de informações, nas estratégias e técnicas narrativas, na elaboração de soluções estilísticas de encenação a serviço da dramaturgia, na compreensão de tempo e espaço configurados na poética e, também, na programação de efeitos probabilísticos;
- D. Configuração do espaço-tempo. Com essa categoria pretendemos compreender, a partir dos arranjos de trama e estilo, como as dimensões de tempo e espaço atuam para reafirmar o conflito vivido, para operar a mescla de modos de narração propostos, para se relacionar com os gêneros dramáticos empregados, para, enfim, contribuir na programação de efeitos da obra.

Para cada uma das categorias, que emergiram como possibilidades no processo de decupagem, foram selecionadas cenas ou sequências de eventos narrativos especialmente em dois capítulos, 01 e 04, que dessem conta de melhor exemplificar as discussões propostas no trabalho e evidenciar as especificidades da obra. A exemplo de como Silva (2022) expõe tal procedimento metodológico para a análise de obras ficcionais seriadas, elaboramos um quadro para mostrar e organizar tais escolhas.

Quadro 1 – Eventos narrativos componentes do *corpus* empírico

CAPITU		
Evento narrativo	Categoria analítica correspondente	Localização na trama
1. Apresentação, pelo narrador, do trio de personagens protagonistas: Bentinho, Capitu e Escobar	(B) Aspectualização dos personagens	Capítulos 01 e 03
2. Micro-capítulo “Embargos de terceiros”	(C) Narrador-personagem	Capítulo 04
3. Micro-capítulo “O Enterro”	(A) Identificação dos modos de narração e convenções genéricas	Capítulo 04
4. Micro-capítulo “Os Braços”	(D) Configuração do espaço-tempo	Capítulo 04

Fonte: Elaborado pela autora

Como é possível ver pelo quadro, de modo a buscar dar conta das análises, foram selecionados um evento narrativo ou micro-capítulo para cada uma das categorias, ainda que estes congreguem em suas unidades os diversos aspectos que buscamos analisar. Na prática, a interrelação do modo de narração e gênero narrativo, da aspectualização dos personagens, do narrador-personagem, da configuração de espaço-tempo é inseparável, indissociável para a compreensão global da narrativa e da história. Tal opção por tentar separar de forma mais específica a perspectiva pela qual será observado e analisado cada um dos eventos narrativos se dá para fins de organização dos procedimentos e discussões. Com exceção da categoria de aspectualização dos personagens para os quais foram eleitas cenas e sequências distribuídas nos capítulos 01 e 03, quando há a apresentação do trio de personagens contemplados, os demais eventos narrativos estão concentrados no capítulo 04 por este ser o que melhor congrega e mostra as especificidades do conflito central e encaminha a história para o desfecho final.

Seguindo como modelo a obra de David Bordwell e de outros autores que trabalham com produções audiovisuais (Butler, 2010; Rocha, 2019; Pucci Jr, 2012), o capítulo seguinte é repleto de *printscreens* como figuras retiradas das cenas e/ou sequências descritas, buscando tornar visíveis - e mais compreensíveis - ao leitor as imagens-texto escolhidas e analisadas, visto a impossibilidade de mostrá-las integralmente em um trabalho escrito.

No processo de análise de *Capitu* (2008), seguindo a própria solução empreendida na obra para a construção e organização linear e cronológica da história, decupamos as sequências dividindo-as por “capítulo”, que denominamos de micro-capítulos, apresentado na tela em papel envelhecido e verbalizado em voz *over* por um narrador em terceira pessoa. Utilizamos esses mesmos títulos dos micro-capítulos para identificar e nomear os eventos narrativos selecionados.



Figuras 03 e 04: títulos que dividem os micro-capítulos de *Capitu*, no capítulo 03..

Fonte: DVD *Capitu* (2008).

Ao todo, foram decupados cerca de 225 minutos de material audiovisual - com média de 45 minutos em cada capítulo. Nesse processo, destacamos os principais recursos narrativos e estilísticos utilizados em cada uma dessas partes e, dentre todos os capítulos da minissérie, os capítulos 01 e 04 tomaram organicamente maiores proporções nas análises por serem os que comportam a apresentação do universo narrativo, principais padrões de narração e apresentação dos personagens, no caso do capítulo 01; os momentos de virada do enredo, mescla de modos de narração e exemplos mais promissores das soluções de encenação do narrador-personagem, no caso do capítulo 04.

O primeiro capítulo de *Capitu*, com 45'25" de duração no total, é composto por 15 micro-capítulos; o segundo, com 42'02" de duração, contém 12 micro-capítulos; o terceiro, com 35'50", tem 14 micro-capítulos (sendo o capítulo de menor duração por ter sido exibido em uma quarta-feira, dia em que tradicionalmente na Rede Globo a grade de programação é alterada por conta dos jogos de campeonatos de futebol); o quarto e o quinto, somando 113 minutos no total, possuem 43 micro-capítulos.

2.4. Sobre *Capitu*

O Projeto Quadrante, em sua concepção, é composto por quatro minisséries adaptadas de obras literárias, ambientadas em diferentes regiões do país nas quais foram produzidas com a inserção das comunidades locais, entre atores e produtores, durante os meses de produção e filmagem. De acordo com o idealizador Luiz Fernando Carvalho, o "(...) Quadrante é um projeto que trago há mais de 20 anos comigo. Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país" (Quadrante, 2018).

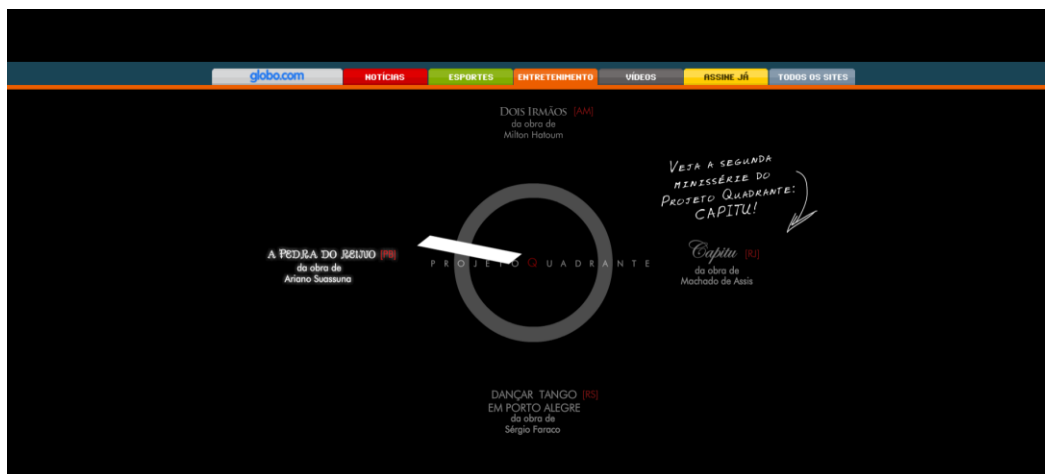


Figura 05: site do Projeto Quadrante, com trechos escritos por Luiz Fernando Carvalho e descrição das obras produzidas. O site foi retirado do ar entre 2021 e 2022. Acesso em: 14 set. 2018.

Fonte: www.quadrante.globo.com

Com a mobilização de grandes equipes, o Projeto se deslocou para cidades em três regiões do país (Nordeste, Sudeste e Norte) que serviram como locação integral das minisséries. Para Luiz Fernando Carvalho, “é uma espécie de caravana que estou propondo para que a gente conheça um país - que, no meu modo de ver, é muitas vezes desperdiçado em função de uma visão centralizadora do eixo Rio-São Paulo”³⁰.

A primeira produção, exibida em 2007, é *A Pedra do Reino*, inspirada na obra “Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”, de Ariano Suassuna, reconhecida como clássica do Movimento Armorial no país³¹. Com texto final e direção geral de Luiz Fernando Carvalho, a obra foi realizada em homenagem aos 80 anos do escritor paraibano. A minissérie narra as aventuras de D. Pedro Dinis Ferreira Quaderna (Iranthir Santos), um sertanejo contador de histórias que sonha em ser o grande escritor que expresse a identidade nacional (Memória Globo, 2007). *A Pedra do Reino* foi filmada na Paraíba, estado de origem da obra literária de referência.

A segunda produção é *Capitu* (2008), também com texto final e direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Filmada e ambientada no Rio de Janeiro, é uma adaptação da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, veiculada no ano de centenário de morte do autor. Narrada pelo personagem Bento Santiago (César Cardadeiro/ Michel Melamed), a trama conta as duas fases do

³⁰ Citação retirada em 2018 do site www.quadrante.globo.br, atualmente fora do ar.

³¹ Movimento concebido pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna com o intuito de criar uma arte erudita brasileira a partir de elementos da cultura popular.

romance (adolescência e vida adulta) entre Capitu (Letícia Persiles/ Maria Fernanda Cândido) e Bentinho, com os conflitos gerados do ciúme que Bento sentia de sua esposa com seu melhor amigo, Escobar (Pierre Baitelli). (Memória Globo, 2008).

Por último, a terceira minissérie que compõe o Quadrante é *Dois Irmãos* (2017), adaptada do romance homônimo de Milton Hatoum e que tem Manaus, capital do estado do Amazonas, como ambiente narrativo. Na trama, escrita por Maria Camargo e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, a hostilidade e rivalidade entre os gêmeos Omar e Yaqub (Lorenzo e Enrico Rocha/ Matheus Abreu/ Cauã Reymond) junto ao amor desmedido da mãe Zana (Juliana Paes/Eliane Giardini) é o que move a narrativa até resultar na destruição da família de imigrantes libaneses (Memória Globo, 2017).

O *Projeto Quadrante* ainda seria composto por mais uma minissérie, *Dançar Tango em Porto Alegre*, adaptada da obra de Sérgio Faraco e ambientada no Sul do país, mas que ainda não foi realizada e não há previsão para ser. Em 2017, após a exibição de *Dois Irmãos* e da telenovela *Velho Chico*, Luiz Fernando Carvalho foi dispensado do quadro fixo de exclusividade da Rede Globo, passando a ser contratado por obra³². Entre as produções seriadas mais famosas na teledramaturgia brasileira que contaram com a assinatura de Carvalho na direção geral, estão também as telenovelas *Tieta* (1989), *Renascer* (1993) e *O Rei do Gado* (1997) e as minisséries *Os Maias* (2001), *Hoje É Dia de Maria* (2005) e *Suburbia* (2012).

Ao longo da história, a obra de Machado de Assis já foi adaptada e utilizada como base para outras obras diversas vezes. Só no cinema, já rendeu ao menos cinco filmes: *Capitu* (1968), *Azyllo Muito Louco* (1971), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), *Quincas Borba* (1985) e *Missa do Galo* (1982). No caso de *Dom Casmurro*, além da minissérie para a televisão e do filme de longa-metragem, a obra ganhou ainda novos contornos e adaptações para o teatro, para histórias em quadrinhos, para charges, para outros livros focados em outros personagens da história, como é o caso de *Amor de Capitu*, escrito por Fernando Sabino. Ou seja, a obra icônica do escritor brasileiro segue até os dias de hoje a fazer parte do repertório cultural e midiático do país e, pelo processo em si de construção poética que parte das próprias escolhas e intenções do produtor, tais versões e adaptações diferenciam-se umas das outras, mostram-se como uma nova obra aberta a novas interpretações.

³² Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/cultura/apos-30-anos-globo-dispensa-o-diretor-luiz-fernando-carvalho/>>. Acesso em 04 mai. 2022.

No caso específico de *Capitu*, a minissérie é ambientada na capital do Rio de Janeiro, na região sudeste do Brasil, dentro do período colonial/imperial e escravagista de meados do século XIX e sob influência dos efeitos pós revolução industrial. Antes de efetivamente contar sua história, Dom Casmurro, o narrador, explica os motivos que o fazem querer escrever sobre o que experienciou e, ao fazer isso, revela que no presente da narração vive “sozinho com um criado” e a casa em que mora “é própria, eu a fiz construir como reprodução à casa que me criei” na rua de Matacavalos, próxima à igreja em que seu pai foi sepultado.

Para expor o universo narrativo e o conflito do personagem em diálogo com esse tempo-espaço da história contada por Dom Casmurro, *Capitu* é encenada na sua maior parte dentro de um suntuoso prédio, em ruínas, de estilo neoclássico do período imperial do país, utilizado anteriormente como sede do Automóvel Clube do Brasil. Sem portas, janelas ou paredes para delimitar os cômodos e, portanto, sem tanta preocupação com o *parecer real* (Pucci Jr., 2012), a obra utilizou desse espaço para figurar a solidão, o ar fantasmagórico, as memórias, imaginações e alucinações do narrador, muitas vezes subvertendo funções dos espaços físicos, a exemplo de quando Bentinho e Capitu riscam o chão a giz, no capítulo 01, como se fosse o muro que separa as casas dos dois.

Esse prédio, originalmente inaugurado em 1860 com um baile no qual compareceu Dom Pedro II, serviu de cenário para as casas da infância de Bentinho e da vizinha Capitu, para o Seminário, para as moradias do casal Bento e Capitu e também de Escobar e Sancha, para a atual casa de Dom Casmurro, onde vive sozinho, e ainda para as viagens realizadas, bailes frequentados e caminhos percorridos por Bentinho. A exceção fica pelas poucas cenas externas filmadas em ambientes como o metrô e ruas cariocas em bairros históricos. Todos os cenários foram compostos a partir das possibilidades dadas pela arquitetura do local e com recursos extras como projetores digitais, refletores e *spots* de luz. Nos materiais de *making of* do DVD da minissérie, o diretor conta que a escolha por essa locação como praticamente única em todos os cinco capítulos, e as soluções de encenação a partir daí empregadas, se deu também devido às restrições orçamentárias da produção.

CAPÍTULO 03
A POÉTICA DA NARRAÇÃO EM *CAPITU*

3.1. *Aí vindes outra vez inquietas sombras: apresentação da obra*

A segunda minissérie produzida no âmbito do Projeto Quadrante toma como base o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. A obra audiovisual narra a história da relação amorosa entre Bento Santiago e Capitu que culmina em desgraça moral e psíquica para o primeiro movida pelo ciúme que sentia de sua esposa, intensificado pela presença do amigo Escobar. Sob o ponto de vista do narrador-personagem Dom Casmurro (apelido dado a Bento na velhice), o enredo construído em cinco capítulos é ambientado no Rio de Janeiro em meados do século XIX, com início no ano de 1857, e recupera as memórias (ou *reminiscências*, como diz o narrador) do passado, desde os 15 anos de Bentinho até a sua velhice. Já no capítulo 01, em monólogo interpelando a câmera, Dom Casmurro (como aqui iremos nos referir ao narrador-personagem) diz ao leitor/espectador o que move sua narração: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência”. Nesse intervalo de tempo da vida dos personagens, Dom Casmurro seleciona como evento para iniciar sua história o momento em que a amizade entre Bentinho e Capitu, ambos adolescentes, é denunciada pelo agregado da família, José Dias (Antônio Karnewale), à mãe de Bentinho, Dona Glória (Eliane Giardini), como um possível impedimento à concretização da promessa que ela fez de tornar Bentinho padre.

A ida de Bentinho ao Seminário torna-se inevitável, mesmo com a ajuda de José Dias para negociar a promessa com Dona Glória, e é lá que o protagonista conhece Escobar, seu melhor amigo a partir de então e principal pivô do ciúme doentio que Bento sentia por Capitu. Bentinho é obrigado a viver no Seminário por cerca de dois anos, até por volta de 1860, quando, diante de um acordo feito entre José Dias e Dona Glória com a absolvição do Papa, é liberado do Seminário (e de ser padre) com “um pouco mais que 17” anos, mas embarca para a Europa para estudar e lá fica cerca de quatro anos, retornando aos 22 como Bacharel em Direito e como o adulto Bento Santiago. Durante esse tempo fora do país, nos conta Dom Casmurro, nada mais estava como antes. Seus parentes envelheceram, Escobar casou-se com Sancha, melhor amiga de Capitu, e Capitu, com a mãe falecida e o pai aposentado, tornou-se mulher. Com as bênçãos da família, os dois finalmente casam-se, “numa tarde de março” de 1865, e mudam-se para viver na Tijuca, Rio de Janeiro.

Depois de um tempo casados, Dom Casmurro conta sobre o desejo de Capitu em circular pela sociedade carioca como uma mulher casada, sobre os incômodos que sentia em relação aos comportamentos da esposa e sobre a insatisfação do marido por ainda não ter tido filhos ao passo em que Escobar e Sancha eram pais de uma menina. “Um triste menino que fosse, amarelo e

magro. Mas um filho... um filho próprio da minha pessoa”, desabafa o narrador enquanto rega rosas vermelhas e se fere com os espinhos.

Um dia, enfim, Bento e Capitu têm um filho, Ezequiel, e as características do menino passam a atormentar Bento. O garoto, aos cinco anos, tinha mania de imitar os outros e, para Dom Casmurro, imitava inclusive os pés e os olhos de Escobar. Com Bento e Capitu morando no bairro da Glória, a família de Escobar muda-se para mais perto, no bairro do Flamengo e, assim, as duas famílias passam a conviver mais intensamente e a estreitar a relação diante da proximidade geográfica na mesma cidade do Rio de Janeiro. Um dia, Escobar, um exímio nadador, morre afogado no mar carioca e, diante da tristeza de Capitu com a perda, Bento alimenta ainda mais a desconfiança de que sua esposa e Escobar eram amantes. Essa desconfiança recai sobre o menino: Bento passa a acreditar que Ezequiel é, na verdade, filho de Escobar com Capitu, o que causa a separação do casal.

Morando na Suíça sozinha com o filho, Capitu falece e Ezequiel volta adulto ao Brasil para morar com o pai. Para Dom Casmurro, demonstrando desgosto em receber o filho, o rapaz é a reencarnação de Escobar de tão semelhantes. Ezequiel sai em viagem internacional com amigos e após onze meses fora morre vítima de febre tifóide, o que para Bento mostra-se como um grande alívio e alegria visto que ele não gostava do rapaz, sequer se reconhecia como pai dele. Sozinho - com os parentes, a ex mulher e o filho já falecidos -, Bento passa a ter uma vida boêmia, solitária, de relacionamentos furtivos com prostitutas. Ao fim de sua história, em nítido estado de transtorno, Dom Casmurro dá seu veredicto de que Capitu e Escobar juntaram-se para enganá-lo. Mas, assim como ocorre com o livro e as até hoje discussões a respeito, a narração da minissérie, mesmo com a conclusão a que chega o narrador, deixa lacunas interpretativas a serem preenchidas pela atividade cognitiva do espectador sobre o que de fato ocorreu: a recorrente pergunta se Capitu traiu ou não Bentinho.

3.2. Modos de narração em *Capitu*

Partimos agora para explorar as categorias analíticas eleitas para essa pesquisa, a começar pela identificação dos modos de narração e das convenções genéricas empregados em *Capitu*, com as características centrais utilizadas como recursos dramáticos e estilísticos para a construção de efeitos.

De saída, percebemos e defendemos que a minissérie adota a relação de causa e efeito, aspecto central do modo clássico, como forma de construção dos eventos da narração e

acompanhamento da história. A denúncia de José Dias à Dona Glória sobre o romance de Bentinho e Capitu, no micro-capítulo “A Denúncia” exibido no capítulo 01, deixa mais iminente a ida de Bentinho ao Seminário e o faz buscar um acordo com o agregado para que este se torne um aliado do protagonista. O período de Bentinho no Seminário, além de alimentar o ciúme direcionado à Capitu e as desconfianças que tinha dela, também insere Escobar na vida do casal, o que potencializa as inseguranças e obsessões de Bento. A morte precoce de Escobar, no capítulo 04, faz Bento decretar a certeza de que seu amigo e sua esposa o traíram e isso, por consequência, afeta a vida do filho do casal, Ezequiel.

Por outro lado, ao tentar recuperar suas memórias para reconstruir seu passado, atando “as duas pontas da vida”, Dom Casmurro também realiza um movimento de tentar entender, e mostrar ao público, o que o fez chegar àquele ponto, o que o tornou Dom Casmurro. Ou seja, *Capitu* opera em um duplo movimento: o de causalidade, com uma cadeia de eventos organizados cronologicamente e relacionados em causa e efeito que faz a trama progredir dramaticamente, e o de busca das causas para os efeitos psicológicos evidentes do narrador, potencializados por alucinações, sonhos, fantasias que se intensificam ao longo da história.

De modo geral, em diálogo com as leituras que operamos, esse movimento concomitante de causalidade e subjetividade nas escolhas de como contar a história foi um dos primeiros pontos que nos fez perceber que estávamos diante de uma obra que dialoga com mais de um modo de narração, que se utiliza de recursos da narração clássica e da narração de arte em sua construção poética. Um segundo ponto, ainda mais aparente, que nos chamou a atenção para uma possível mescla foi a forma não convencional da construção de temporalidades e espacialidades. Não só por isso, mas também por isso, percebemos em *Capitu* um modo distinto de narração, de entrelaçamento de narrativa e estilo, que nos convocou a aprofundar nossa observação diante da obra em busca de outras pistas, aspectos e características que pudessem evidenciar tal mescla em uma produção seriada para televisão linear e aberta.

A minissérie adota duas linhas principais de ação, nos termos de Bordwell (1985; 2005) com relação ao modo clássico de narração de base aristotélica: a primeira diz respeito ao romance heterossexual entre Bento e Capitu e a segunda à esfera familiar e/ou profissional que envolve a missão do protagonista no Seminário e sua formação na Europa como bacharel em Direito. Ambas são causalmente implicadas, relacionadas. A ida ao Seminário fragiliza a evolução do romance entre os adolescentes e inclui o personagem Escobar na trama central em um suposto triângulo amoroso; a partida para a Europa durante anos para estudar Direito ocasiona certo afastamento

entre Bento e Capitu ao mesmo tempo em que Escobar torna-se cada vez mais próximo à família de Bento. A distância imposta entre Bento e Capitu impulsiona e estimula mais ainda as inseguranças, os ciúmes, desconfianças e obsessões do protagonista.

Seguindo preceitos do modo clássico, em termos propostos por Thompson (2003) e outros autores, em *Capitu* o protagonista e narrador-personagem é guiado por um objetivo explicitamente manifestado: o de reconstituir seu passado, seu romance com Capitu. No entanto, implicitamente, o que a narração costura é o desejo subjetivo de Dom Casmurro em provar que foi traído por sua esposa e por seu amigo e que foi isso, por fim, que o deixou daquele jeito. Objetividade e subjetividade, portanto, caminham juntas no encadeamento dos eventos.

A estrutura em quatro atos das narrativas canônicas (apresentação > complicação > desenlace > fim) é também mantida em *Capitu*. O primeiro capítulo é dedicado a apresentar o tempo, o espaço e os personagens; a explicar o estado das coisas, o mundo comum equilibrado. É no capítulo 01 que Dom Casmurro apresenta-se ao público em seu estágio atual, o lugar onde mora, quais amigos tem, que tipo de vida leva. É também onde inicia a reconstituição de sua história a partir do ponto da adolescência em que a intimidade e flerte entre Bento e Capitu é denunciada à família. Ainda no primeiro capítulo, as vidas pregressas de Dom Casmurro, José Dias, tio Cosme, Dona Glória e dos pais de Capitu são contadas de modo a evidenciar como se tornaram quem são, como passaram a morar todos juntos ou serem vizinhos, que papel ocupam na trama. A promessa de Dona Glória sobre a ida do filho ao Seminário também é apresentada.

No segundo capítulo há a complicação, aquilo que desequilibra o mundo e a vida do personagem protagonista, que o coloca em um ponto sem retorno. Mesmo buscando ajuda de José Dias como aliado para livrar-se de ser padre, a ida de Bentinho ao Seminário torna-se inevitável ao receber as bênçãos e estímulo de uma autoridade eclesiástica que lhe decreta a vocação para ser padre. A iminente partida do protagonista estreita a relação dele com Capitu, com o primeiro beijo dos dois, e intensifica o conflito do relacionamento diante do afastamento imposto. O futuro do romance torna-se incerto, inseguro, angustiante. Ao final do capítulo 02, Bentinho efetivamente parte para uma jornada de pelo menos um ano no Seminário.

Nos termos de McKee (2003), tal evento narrativo pode ser interpretado como o incidente incitante do enredo. No *design* clássico, o incidente incitante é aquele evento narrativo que “desarranja radicalmente o equilíbrio de forças na vida do protagonista” (McKee, 2003, p. 183), alterando a carga de valores do personagem para o positivo ou para o negativo. Toma como base a poética clássica de Aristóteles que identifica a *peripeteiae* (peripécia) como algo presente em

todas as histórias como aquilo que “muda a sorte do mal para o bem ou do bem para o mal” (Bordwell, 2008, p. 89, tradução nossa)³³. O incidente incitante é o que inicialmente coloca a história em movimento e altera o mundo dos personagens. Em *Capitu*, o decreto da partida e a efetiva partida de Bentinho ao Seminário potencializa conflitos internos e externos, reorganiza as relações familiares e, por fim, muda em definitivo o destino do protagonista e a relação que tem com Capitu.

Os capítulos 03 e 04 se ocupam do desenlace da narrativa, com o período de Bentinho no Seminário, a chegada de Escobar à sua vida, os anos de estudos na Europa, a transição de Bento e Capitu para a vida adulta, o casamento dos dois, o nascimento do filho Ezequiel até a morte inesperada e acidental de Escobar, o que encaminha a trama para o seu encerramento no último capítulo sem um final feliz e resoluto, subvertendo preceitos do modo clássico hollywoodiano adotado, por exemplo, nas telenovelas.

Capitu organiza sua narração em uma ordem cronológica dos eventos, em um recorte de tempo que se ancora no século XIX e aborda desde a adolescência de Bentinho até a velhice de Dom Casmurro, cada fase seguida da subsequente. No geral, o argumento da minissérie permite que o espectador não se perca a respeito de qual período da jornada do protagonista a história está sendo contada. Por se tratar de um enredo inspirado em uma obra já conhecida do público, a minissérie aciona o conhecimento enciclopédico do espectador, nos termos de Eco (1993), a respeito da própria obra literária de origem para preencher as lacunas, organizar a coerência dos eventos, das imagens e sons e encontrar as pistas deixadas no enredo. Assistimos à *Capitu* mais para saber *como* será mostrado e menos sobre *o que* será mostrado. Por exemplo, *como* serão retratados os famosos “olhos de ressaca” da personagem Capitu? *Como* será feita a figuração da morte de Escobar ou mesmo a construção da dúvida se Capitu traiu ou não Bentinho?

Em *Storytelling in Film and Television*, Thompson (2003) recupera os estudos de David Bordwell para analisar a série *Twin Peaks*, dirigida por David Lynch, em comparação ao filme *Blue Velvet*, do mesmo diretor. Em sua abordagem, Thompson se propõe a defender a existência do que ela chama de “*art television*”, como sendo essas obras que não apenas transgridem as normas do modo clássico, mas efetivamente operam com o modo de arte pregnante. Mas Thompson não se aprofunda nas características propriamente poéticas de tais obras e em vários momentos escapa do texto em si para tecer as argumentações. Mais centrado na linguagem audiovisual, Pucci Jr (2012) realiza movimento muito semelhante ao de Thompson, ancorado nos

³³ Do original: “(...) changes of fortune from bad to good or good to bad” (Bordwell, 2008, p. 89).

estudos da autora, ao analisar a minissérie *Capitu*, em comparação com a obra literária original e a versões cinematográficas também inspiradas no livro de Machado de Assis, advogando ser esta uma experiência de pós-modernismo na televisão brasileira. Para sustentar seu argumento, apresenta referências do cinema de arte e cinema pós-moderno como sendo aquelas que inspiram a construção da minissérie. O autor aponta a obra de ficção seriada como uma das experiências pioneiras na construção de uma nova fase da televisão brasileira.

Bebendo de tais fontes, mas utilizando outras lentes de observação dos fenômenos, o que pretendemos aqui é um outro movimento, outra perspectiva. Centrados na poética de Bordwell, nos modos de fazer e seus efeitos, buscamos mostrar que *Capitu* opera na mescla de modos de narração, não sendo puramente nem um nem outro. Não sendo, portanto, nem *classic television* nem *art television*, mas uma construção poética televisiva *entre* tais modelos de narração. Adota o modo clássico como base/premissa e constrói sua narração com certos recursos e elementos que incorpora do modo de arte para colaborar na configuração de efeitos e sentidos. A minissérie não escapa dos princípios mais fundamentais do modo clássico: causalidade, coerência na construção de tempo e espaço, divisão em atos e compreensão máxima da narrativa pelo espectador. Tais princípios assentam o terreno do argumento e do estilo. Mas a complexidade psicológica do personagem protagonista, com o conflito que experimenta, a ambiguidade tanto do personagem quanto do enredo e as especificidades operadas na construção do tempo e do espaço possibilitam a incorporação de características do modo de arte e ensaio na obra e evidenciam outras possíveis formas de contar histórias seriadas na televisão.

Outro ponto que defendemos, que dialoga com estudos anteriores a respeito da minissérie e com os modos de narração propostos na obra, é a pregnância do melodrama como gênero ainda que exista a mescla com outros gêneros artísticos e literários como ópera, teatro, cinema, épico, lírico. Na minissérie, o melodrama assume a dianteira das convenções transtextuais que atuam no processo em termos narrativos, temáticos e estéticos (Coca, 2014). O *pathos* como emoção crucial do modo melodramático (Williams, 1998), a *anagnorisis* como recurso determinante do enredo (Capello, 2016) e a transmissão de estados interiores dos personagens por meio de recursos expressivos na *mise en scène* como iluminação, gestos e figurinos fazem-se presentes na obra que conta, ainda, com imagens redundantes e reiterativas do texto, além da trilha sonora que acompanha e potencializa estados emocionais. Há também o efeito de primazia característico do gênero, em que tudo é dito, explicado, buscando o grau máximo de comunicabilidade, no entanto com certa restrição do conhecimento, típico do modo de arte, ao concentrar a narrativa sob o ponto

de vista de um único personagem. Sabemos de toda a atividade mental do narrador que, seguindo uma característica do gênero, é um personagem volúvel, que vive um zigzag emocional: “a volubilidade dos personagens é uma necessidade estrutural para os processos e efeitos narrativos do gênero” (Bordwell, 1985, p. 72). Essa inconstância do protagonista, em gestos e tons de histriônico sentimentalismo, colabora na produção de efeitos típicos do melodrama: choro, riso, raiva e compaixão.

Mesmo que *Capitu* realize a empreitada de buscar em outros gêneros características e recursos que atuam conjuntamente na construção dos efeitos na poética, é o melodrama, como gênero preferencial para tratar de estados mentais e da subjetividade, que toma o protagonismo na obra. “Peter Brooks (1985) caracterizou o melodrama pelo termo ‘mudez’, o que indica que uma vida interior que não pode ser totalmente verbalizada é expressada pelo excesso, estilização e gesto” (Grodal, 1997, p. 259)³⁴. Assim, o melodrama utiliza uma série de técnicas que constroem os fortes apelos emocionais do gênero, que focam mais nas reações expressivas dos personagens, como choro e risadas histéricas, do que nas verbalizações (Grodal, 1997) e é isso o que vemos a todo momento em *Capitu*, são tais convenções genéricas que tomam a dianteira para contar a história.

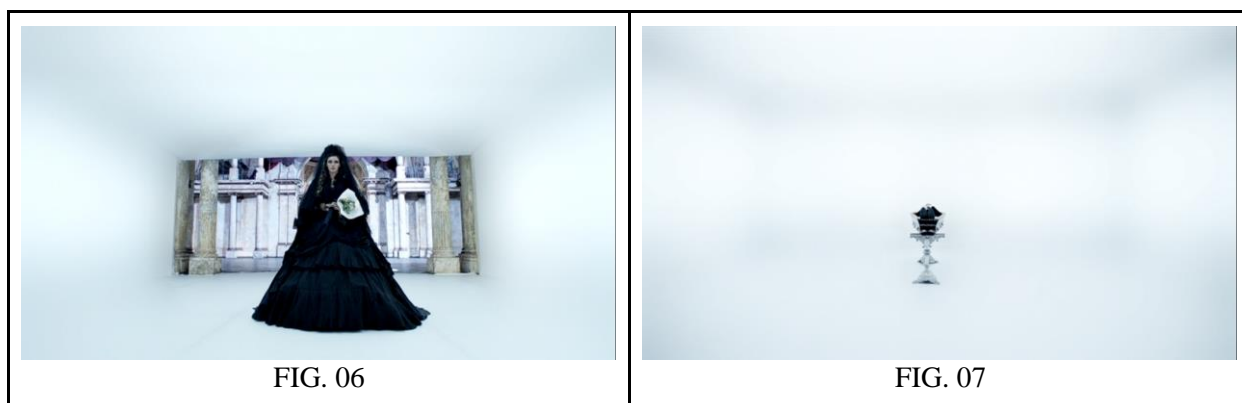
Para expor as mesclas dos modos de narração operados em *Capitu*, junto às convenções narrativas do gênero prenante, vejamos no caso do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04. O velório de Escobar após sua trágica morte por afogamento no mar do Rio de Janeiro, também ocorrida no capítulo 04, constitui-se na minissérie como o ponto culminante do *plot* central. Seguindo os estudos de Thompson (2003), esse evento pode ser compreendido como o momento de virada do enredo porque as informações e motivações necessárias à concretização desse efeito foram plantadas ao longo da trama para serem utilizadas posteriormente.

Para expor esse evento narrativo, a narração faz uma inflexão das normas intrínsecas estabelecidas pela obra e, assim, cumpre a função de dar maior destaque ao drama e causar mais impacto na audiência. Diferentemente de outros eventos narrativos filmados considerando as características do cenário escolhido (o prédio de estilo neoclássico), neste o espaço de encenação se dá em outro lugar, como uma espécie de outra dimensão de tempo espaço que potencializa efeitos cognitivos operados pelos jogos de plano, montagem, iluminação, performance dos atores, deslocamento no quadro, entre outros aspectos.

³⁴ Do original: “Peter Brooks (1985) has characterized melodrama by the term 'muteness', which indicates that an interior life which cannot be fully verbalized is expressed by excess, stylization, and gesture (Grodal, 1997, p. 259).

A cena dura cerca de dois minutos e meio. O espaço construído para figurar o velório é todo branco, vazio, iluminado, quase sem distinções possíveis do que é chão, parede ou teto. Muito diferente, portanto, do cenário, jogos de iluminação e cores até então utilizados para a encenação de todos os eventos narrativos anteriores e também posteriores. Para o velório, todos os personagens utilizam figurinos pretos, o que causa contraste ainda maior com o cenário branco, destaca a performance, a movimentação no quadro e intensifica a dramaticidade da cena ao direcionar mais ainda o foco da atenção aos olhares, gestos e expressões, conforme se dá com o estilo no modo clássico de narração (Bordwell, 1985; 2008).

Saindo do espaço anterior de encenação e entrando no salão para participar da despedida, Capitu é mostrada usando um luxuoso vestido preto e sozinha diante do caixão de Escobar (FIG. 06 e 07), aproximando-se aos poucos ao som de uma trilha instrumental fúnebre. Posicionado no centro do quadro, ao fundo o cenário anterior funciona como uma moldura que destaca a figura da personagem, a coloca como foco de atenção do espectador. Capitu está adentrando outra dimensão de espaço e tempo da narrativa, ainda mais subjetiva, em que sua presença e seus movimentos tornam-se proeminentes. A cena cria a curiosidade de como será o comportamento dela durante o velório e não desorienta a audiência com relação ao tempo e ao espaço do enredo na medida em que demonstra essa passagem do aqui e agora, o que facilita a compreensão cognitiva do curso dos eventos.



Figuras 06 e 07: cenas do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD *Capitu* (2008).

Enquanto Bento e José Dias estão próximos a Escobar e Sancha chora em cima do corpo do marido (FIG. 08), Capitu caminha lentamente em direção ao caixão, carregando flores, em tom de profunda tristeza, mas ainda mantendo a compostura (FIG. 09) Para se aproximar do corpo, ela

caminha sozinha da esquerda para a direita do quadro. Um corte para outro *frame* mostra José Dias retirando Sancha de perto do caixão, também da esquerda para a direita em continuidade ao movimento anterior de Capitu (FIG. 10). Uma dando lugar à outra no ritual de despedida do morto, em deslocamentos reforçados pela direção do rosto e do olhar das personagens nos quadros. Capitu se une à Sancha, frente a frente, e as duas choram juntas a morte de Escobar (FIG. 11) enquanto Bento e José Dias seguem em outro ponto do local, distantes de Capitu.



Figuras 08 a 11: cenas do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD *Capitu* (2008).

Em um cochicho, José Dias informa a Bento que “está na hora”. Em seguida, Capitu se aproxima do corpo e Bento a observa de frente (FIG. 12), olhando-a dos pés à cabeça com ar de desgosto. Se antes o casal era apaixonado e vivia junto, neste ponto do enredo os dois não são mostrados lado a lado, ocupando o mesmo quadro em clima afetoso como era na juventude e início do casamento. Capitu e Bento vivem o luto por Escobar separadamente durante o velório, como dois estranhos. A disposição dos personagens na *mise-en-scène*, escala de planos, a montagem, a movimentação dos atores em cena reforçam essa distância experimentada entre os dois e potencializam o efeito de ruptura, evidenciam a separação do casal e a interferência de

Escobar na vida íntima de Capitu e Bento. O caixão ao centro que os coloca em lados opostos (FIG. 13) e compõe junto aos personagens uma figura triangular evidencia esse *status* da cena e fase do enredo. Não se sabe, no entanto, o quanto desse distanciamento do casal é real ou fruto da imaginação e obsessão de Bento.



Figuras 12 e 13: cenas do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD *Capitu* (2008).

Em sintonia com o ritmo crescente na intensidade da música fúnebre, os cortes entre planos é acelerado variando entre os três personagens do suposto triângulo amoroso (FIG. 14 a 19). Novamente, uma montagem em continuidade intensificada, popularizada no cinema hollywoodiano a partir dos anos 1960 (Bordwell, 2002; 2008), que particularmente explora mais o uso de *close ups*³⁵ para contar as histórias e permitir a gradação de ênfase no drama entre personagens. Com *zoom ins*³⁶ de plano e contraplano, um tipo de montagem clássica utilizada principalmente em narrativas melodramáticas, a câmera aproxima-se cada vez mais dos rostos de Capitu e Bento, aumentam a tensão entre os personagens tornando mais perceptíveis o choro que escapa dela diante do corpo de Escobar, com o olhar direcionado a ele, e o assombro de Bento ao observar a reação da esposa (FIG. 16 a 19). Para o marido, as lágrimas, o lamento e a postura de Capitu são a prova definitiva de que ela era amante do amigo morto e teve com ele o filho Ezequiel. Nada disso é verbalizado em cena, os significados são dados pelas reações expressivas dos personagens e pelas técnicas estilísticas.

³⁵ Termo na cinematografia utilizado para identificar planos em que os rostos dos personagens tomam a totalidade da tela.

³⁶ Termo na cinematografia utilizado para identificar movimentos de câmera que se aproximam dos objetos em foco.



Figuras 14 a 19: cenas do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04 de *Capitu*.
 Fonte: DVD *Capitu* (2008).

Quando Bento comprova por si mesmo suas suspeitas, o tom da cena muda, com alteração no *status* do personagem. Há uma virada no ritmo da trilha sonora junto à transformação na expressão e nos gestos do protagonista. Seu assombro e seu tormento são potencializados pelos planos, movimentos de câmera, cortes entre os personagens e, pela primeira vez, o desfoque nas laterais do quadro do primeiro plano de Bento (FIG. 20 e 21) - e não de Dom Casmurro, como até então ocorria na narração - figurando a fragilização mais explícita da sanidade mental do personagem e seu tormento emocional e psíquico. A mescla e aproximação entre o “eu” sujeito e o “eu” objeto é, portanto, intensificada a partir daí pela *mise-en-scène* e recursos estilísticos

advindos tanto do modo clássico quanto do modo de arte para figurar a transformação psíquica e comportamental do personagem, além do ponto de virada da história e do romance dos dois. O desfoque nas laterais mostra-se, portanto, como um padrão estilístico adotado em *Capitu* para expressar o estado psíquico fragilizado e desequilibrado do personagem, o que traz, entre os efeitos, a dúvida sobre ser real ou fruto da imaginação de Bento/Dom Casmurro o que está sendo mostrado e contado em tela.



Figuras 20 e 21: cenas do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD *Capitu* (2008).

Para reiterar as suspeitas do protagonista e também alimentar a dúvida da audiência se procede ou não a traição apontada, a narração reforça o comportamento suspeito de Capitu por meio de técnicas de encenação. Além dos *close ups* e extremos *close ups* que dão a ver o sofrimento “excessivo” dela e a “loucura” de Bento, corroborando com o sentimentalismo historiônico do melodrama nos termos de Bordwell (1985), a personagem movimenta-se pelo quadro rodeando o caixão e os demais presentes enquanto todos estão parados e, assim, destaca-se no enquadramento (FIG. 22); é colocada junto à viúva fazendo as mesmas coisas que ela, como chorar diante do caixão e entrar à frente de todos para a homenagem na capela (FIG. 23); e ainda mantém-se afastada do marido, Bento. Quem o consola durante o velório de Escobar é José Dias e não a esposa.



FIG. 22



FIG. 23

Figuras 22 e 23: cenas do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD *Capitu* (2008).

Ao se encaminhar para a capela para prestar a homenagem no enterro do amigo, as bordas desfocadas nos enquadramentos já estão mais intensas, envolvendo os outros personagens e figuras em cena. A perturbação mental de Bento se alastrou (FIG. 24 e 25). A postura do personagem se transforma e não sabemos mais se seu lamento é maior pela morte do amigo ou pela “descoberta” da traição. Antes de entrar na capela, José Dias tenta dizer algo para Bento, mas é interrompido por ele que lhe dá alguma resposta seca e direta (FIG. 25). Bento sai do quadro e é possível ver a mudança na expressão de José Dias, que tira o chapéu e mostra-se assustado com o que ouviu. A trilha sonora extradiegética não nos permite compreender o que foi dito, essa dúvida permanece não respondida ao longo do enredo. É possível apenas criar a hipótese de que Bento revelou ao agregado sobre a relação extraconjugal entre Escobar e Capitu, mas tal informação nunca é confirmada na minissérie, sendo esta mais uma característica dos recursos do modo de arte adotados.



FIG. 24



FIG. 25

Figuras 24 e 25: cenas do micro-capítulo “O Enterro”, exibido no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD *Capitu* (2008).

A cena do velório é uma das poucas de *Capitu* em que o narrador não aparece em nenhum momento: nem observando nem contracenando nem narrando em voz *off* o desenrolar da ação. Os efeitos e significados são deixados por conta da *mise-en-scène* e recursos de estilo operados em favor da dramaturgia. O que não é dito nem mostrado permanecem como lacunas não respondidas e que dependem da atividade cognitiva do espectador para as interpretações possíveis, a exemplo do que Bento revela a José Dias. O que não significa, ressaltamos, que o narrador não participa desse momento. Apenas há uma abertura de espaço para que a ação conte por si própria a história, seja a detentora de todos os significados e efeitos possíveis programados. Nessa construção poética de um ponto culminante da minissérie, podemos recuperar a compreensão de Picado (2019) quando afirma que, para haver mudança na narrativa, o mais importante não é a câmera como referência absoluta, mas sim a relação entre câmera, personagem, objeto e a hipótese criada pelo espectador a partir dessa relação (Picado, 2019, p. 99). Nesse evento narrativo, guiado por convenções transtextuais do melodrama junto a características de uma ópera, a objetividade do enredo e a subjetividade do protagonista se encontram e se chocam em um espaço-tempo suspenso que desvia das normas intrínsecas da narração, aspectos que intensificam questões psicológicas, destacam o conflito ao mesmo tempo em que reiteram a ambiguidade pela qual a história também é contada. O que vemos e ouvimos faz referências também a motivações psicológicas do narrador-personagem e os vazios de curiosidade incutidos à trama são motivados por duas formas do estado mental de Bento/Dom Casmurro: a restrição de seu conhecimento e a natureza de suas atividades mentais.

Para Bordwell (2008), a condução do olhar do espectador durante a trama é central aos objetivos denotativos da encenação e, para isso, os recursos disponíveis a cada linguagem concorrem para ressaltar as qualidades mais pertinentes. “As técnicas de iluminação, composição e interpretação reforçam nossa deriva natural em direção a corpos, olhares e expressões faciais” (p. 68-69). No caso específico de *Capitu*, que escapa ao naturalismo típico da teledramaturgia brasileira (Lopes, 2009), os recursos audiovisuais, junto a objetos e elementos cênicos (como o espaço de encenação), “(...) são utilizados para solucionar o problema de como expressar a metáfora sem apelar exclusivamente para o diálogo” (Pucci Jr. 2012, p. 225).

Para a sua construção temática, para gerar os efeitos pretendidos pela intencionalidade do texto da obra, para configurar as dimensões de tempo e espaço que constituem o enredo, colaboram também no processo da narrativa e do estilo a actualização dos personagens que, a

partir de seus distintos perfis, tecem as características da trama e colaboram na distribuição das informações.

3.3. Aspectualização dos personagens

Para esta seção, selecionamos tratar dos personagens que consideramos mais centrais na minissérie, aqueles que mais influenciam direta e decididamente no *plot* principal, nas duas linhas de ação do enredo. São eles: Bentinho/Bento Santiago/Dom Casmurro (sendo o mesmo personagem narrador, mas com perfis que se distinguem nas temporalidades da obra), Capitu e Escobar. Para abordar essa aspectualização, tomamos como base os estudos de Phelan (1989; 2017) que aponta três dimensões constitutivas na construção de personagens que se convertem em funções na progressão da obra e pelas quais leitores desenvolvem interesses e respostas: a mimética, a sintética e a temática.

A primeira é a que imita a ação humana, a da performance dos atores, que possibilita que os personagens sejam críveis, coerentes e convincentes o suficiente para o drama encenado. É a dimensão que diz respeito a personagens como pessoas possíveis, em um mundo como o nosso próprio, hipotético ou conceitualmente possível (Phelan, 2017). A dimensão mimética é a que nos faz aceitar, por exemplo, que os atores Marlon Brando e Al Pacino interpretem pai e filho no filme *O Poderoso Chefão* (1972), mesmo que tenham praticamente a mesma idade na vida real. Sendo uma unidade semântica completa, um personagem “(...) não é um ser humano, mas parece ser. Não tem uma psique, personalidade, ideologia, competência para agir, mas possui traços que possibilitam uma descrição psicológica e ideológica” (Bal, 1990, p. 88)³⁷. O *parecer real*, o parecer com uma pessoa possível a partir dos traços apresentados faz parte da dimensão mimética apontada por Phelan (1989; 2017).

A dimensão sintética diz respeito aos traços e características que adjetivam o personagem, o que inclui, por exemplo, traços de personalidade, origem, história de vida etc. (Rocha et al., 2021), ou seja, a como o personagem é apresentado à fábula. É uma dimensão que está sempre presente, mas pode ser mais ou menos destacada. Toda função mimética e temática implica em uma função sintética, mas nem toda função sintética implica em funções das outras duas

³⁷ Da edição em espanhol: “El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (Bal, 1990, p. 88).

dimensões. “As funções miméticas resultam da maneira como esses traços são usados juntos para criar a ilusão de uma pessoa plausível e, para obras que retratam ações, para tornar determinados traços relevantes para ações posteriores, incluindo, é claro, o desenvolvimento de novos traços.” (Phelan, 1989, p. 11, tradução nossa). Nas obras, os personagens recebem um conjunto de traços, imutáveis ou flexíveis, que podem gerar conflitos e tensões que colaboram na progressão dramática da história e afetam os níveis mimético e temático (Rocha et al, 2022a). Por exemplo, no caso da série *Irmandade* (2019-), o perfil autoritário do protagonista Edson atua de forma decisiva na construção do enredo e interfere diretamente na ideia de justiça elaborada na história.

A descrição dos personagens limita ainda as possibilidades a partir das características que apresentam: a faixa etária, a profissão, a raça, o gênero, a classe social etc. fazem o personagem agir de uma maneira e não de outra, e interfere nas relações estabelecidas com os outros personagens (inclusive consigo mesmo em uma fase anterior), o que também colabora na imagem que formamos dele a partir de semelhanças e contrastes (Bal, 1990).

Finalmente, os personagens podem mudar. As mudanças ou transformações que um sofre alteram às vezes toda a configuração de personagens tal como aparecia durante a análise das relações mútuas. Uma vez selecionados os traços mais importantes de um personagem, será mais fácil seguir o rastro das transformações para descrevê-las com clareza. A repetição, a acumulação, as relações com outros e as transformações são quatro princípios distintos que operam conjuntamente para construir a imagem de um personagem. Porém, só cabe descrever seu efeito quanto o conteúdo do quadro do personagem tenha sido descoberto” (Bal, 1990, p. 94, tradução nossa).

Já a dimensão temática é a dimensão que funcionaliza as duas primeiras na progressão da obra e emerge gradualmente. De acordo com Phelan (1989), os atributos do personagem são vistos como veículos para expressar ideias ou como representantes de uma classe maior que o personagem de forma individual. Os atributos são funcionalizados e, em conjunto, colaboram para tecer as temáticas ao longo da progressão da obra, para construir na audiência os efeitos estéticos pretendidos a partir das ações dos personagens e o próprio efeito final da obra.

Assim como os personagens podem funcionar mimeticamente desde a nossa primeira introdução a eles, também podem funcionar tematicamente, mas assim como a função mimética completa não é revelada no estágio inicial da narrativa, as funções temáticas emergem de modo mais gradual (Phelan, 1989, p. 12-13, tradução nossa).

A partir daí é possível, então, operar análises a respeito das funções executadas pelos

personagens que causam instabilidades e tensões na série de acontecimentos da *syuzhet*, considerando as transformações pelas quais passam e que exercem influência nas relações internas, na progressão temática da obra e no desfecho da história.

Por ser uma minissérie, essas questões assumem algumas especificidades que as diferenciam de outros gêneros televisivos. Conforme apontado por Mungioli (2006), nessas obras, com a trama e seu desfecho definidos desde o início das gravações, as funções dos personagens são mais rigidamente estabelecidas e não cambiáveis, como pode ocorrer em telenovelas, por exemplo, em que o enredo é aberto e com possibilidades de alterações a partir do retorno da audiência. Em produções como *Capitu*, os personagens “possuem uma linha de desenvolvimento bem delineada desde o começo, o que permite ao diretor e ao elenco de atores uma exploração mais profunda das situações dramáticas” (Mungioli, 2006, p. 106).

Vejamos a seguir as características centrais dos personagens de *Capitu*:

- *Bentinho/ Bento Santiago/ Dom Casmurro*

Na primeira fase da obra, o adolescente Bentinho é um rapaz de 15 anos ainda muito ingênuo, sensível, um tanto infantil e imaturo que, nas palavras do narrador, conhece “as regras do escrever sem suspeitar as do amar” e que “tinha orgias de latim e era virgem de mulheres”. Risonho e alegre quando está ao lado de Capitu, devoto de sua própria mãe Dona Glória e com breves momentos de bravura que mais estão no plano de sua imaginação do que de fato da ação - quando, por exemplo, confronta José Dias para torná-lo seu aliado. A manifestação mais explícita do amor entre os dois jovens, as ideias para Bentinho escapar de se tornar padre, a iniciativa para o primeiro beijo não partem do rapaz, de acordo com o ponto de vista do narrador. Os outros personagens mostram-se mais espertos que ele para mostrar caminhos, tomar decisões e efetuar as ações que influenciam em sua vida. Em contraste com Capitu, Bentinho figura como um típico jovem adolescente com amadurecimento “tardio”.

Para tornar esse perfil coerente e funcional com a história, Bentinho é apresentado antes de ir ao Seminário com figurinos da época de acordo com sua raça (branca) e classe social do período escravagista (filho de deputado), em tons claros, sempre muito bem arrumado e alinhado como quem é vestido pela mãe ou pelas mulheres escravizadas que trabalham na casa de sua família. Os cabelos cacheados lhe conferem um ar angelical. Tem o tom de voz manso, ainda não amadurecido, com gestos por vezes desajeitados; é doce, educado e obediente, mas se transforma em alguém amedrontado, angustiado ou raivoso sempre que vem à tona a possibilidade de ida ao

Seminário ou os impulsos do ciúme que sente por Capitu. Diante de Capitu e também de Escobar, tem um olhar encantado e hipnotizado. Junto com Capitu desenvolve um relacionamento aos moldes adolescentes de sua época, com brincadeiras inocentes como a de rezar missa ou desenhar no muro que extrapolam para momentos mais íntimos e singelos (o toque no cabelo, o primeiro beijo, conversas sobre casamento e filhos etc.).

Tratando agora de Bento Santiago, referente à fase adulta do protagonista, o tom de seriedade torna-se mais apurado. Já bacharel em Direito depois de anos estudando na Europa, também é nesse período mais calado e recluso do que era na infância. Ainda apaixonado e encantado por Capitu, aos poucos seu amor transforma-se em repulsa e desconfiança transpostos nos gestos, olhares e posturas. Ou seja, aqueles primeiros sinais de descontrole apresentados na infância tornam-se mais evidentes e intensos. Bento já adota como figurino tons mais escuros para os fraques que veste; com a cabeça frequentemente inclinada para baixo, a curvatura na coluna começa a aparecer, o aspecto de homem sisudo ganha força. No decorrer dos eventos causais da história, Bento Santiago vai se transformando em Dom Casmurro, o narrador-personagem. As olheiras tornam-se mais profundas, o uso da cartola passa a ser mais frequente, o personagem fica cada vez mais introspectivo, recluso, adotando comportamentos controversos e até violentos com Capitu e o filho Ezequiel.

Utilizando cartola e bengala, além do fraque, Dom Casmurro tem a aparência envelhecida, coluna corcunda, cabelos começando a ficar grisalhos, olheiras mais profundas e as bochechas levemente rosadas. Para viver Bentinho e narrar como Dom Casmurro transtornado, o ator Michel Melamed “teve exercícios de *clown* com Rodolfo Vaz, do grupo teatral de pesquisa Galpão, companhia com origem no teatro popular e de rua e que desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, principalmente linguagens do circo e da música.” (Memória Globo). Dom Casmurro é, como ele mesmo afirma, “homem calado e metido consigo mesmo”, com “ares de fidalgo”. Essa transformação em alguém com aspecto de palhaço traz ao personagem certa dimensão do ridículo, risível, colabora na descredibilização do que ele conta, além de potencializar seu desequilíbrio psíquico e moral questionável.

Para expor os contrastes físicos e comportamentais em distintas temporalidades da fábula, a narração lança mão de recursos de encenação e estilo que, junto ao texto verbalizado pelo narrador, adicionam pistas, possibilitam a criação de hipóteses e instauram logo no início mais uma curiosidade no espectador: o que aconteceu no decorrer do caminho para Dom Casmurro chegar ao ponto em que conta sua história, tão diferente daquele adolescente?

Já no primeiro capítulo, o “eu” narrador/sujeito (Dom Casmurro) com o “eu” personagem/objeto (Bentinho) são mostrados frente a frente, sob uma trilha instrumental melancólica com som de violinos. Segurando um castiçal e acompanhado por um holofote, o narrador-personagem caminha sozinho pelo cenário (FIG. 26). Um plano aberto expõe os outros atores, parentes de Dom Casmurro, dispostos ao fundo em uma sala de estar, paralisados, vestidos de branco e iluminados por uma única fonte de luz que vem da janela lateral (FIG. 27), como se fossem parte de um quadro emoldurado com a pintura daqueles que já se foram. Bentinho surge no primeiro plano abaixo do mesmo holofote de Dom Casmurro, diante de todos, correndo eufórico, alegre e olhando ansioso na direção do narrador que lhe estende uma mão (FIG. 28 e 29). Bentinho a segura de volta com as suas duas mãos (FIG. 30 e 31), mas logo em seguida Dom Casmurro as solta, deixando o rapaz desequilibrado, assustado e prestes a cair para trás (FIG. 32). O narrador apenas abaixa a cabeça, triste, choroso, melancólico e retira-se de perto do garoto (FIG. 33). Esse encontro é narrado por Dom Casmurro, em voz *off* e também olhando para a câmera, antecipando o espectador sobre o seu fracasso na missão que se propôs, o de restaurar a adolescência na velhice. “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui”.

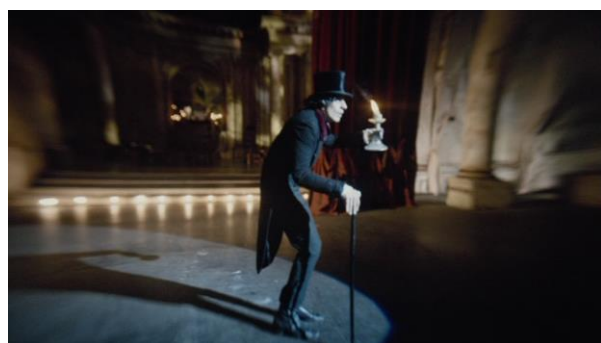


FIG. 26



FIG. 27



FIG. 28



FIG. 29



Figuras 26 a 33: Apresentação de Bentinho/Bento/Dom Casmurro, no capítulo 01 de *Capitu*
 Fonte: DVD de *Capitu*.

O contraste entre expressões faciais e corporais, entre figurinos e gestos, potencializados pelos recursos estilísticos, a exemplo da iluminação e das cores, torna-se evidente. Em quase nada aquele rapaz leve, solar e feliz parece com o narrador. O texto dito por Dom Casmurro após os dois afastarem-se complementa as imagens, lamentando o fracasso que ele julga ter tido na vida: “Mas em tudo seu rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros... vá lá. Um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde. Mas falta eu mesmo e esta lacuna é tudo!”.

Em *Capitu* a trilha sonora é recurso estilístico utilizado também para marcar distinções entre os personagens da trama, mais especificamente entre os que compõem o suposto triângulo amoroso. Para as duas fases de Bento Santiago e para o próprio narrador, trilhas com valsas e óperas da época como *O Guarani*, de Carlos Gomes, colaboram para a construção das cenas e para a apresentação do personagem. Uma solução estilística sonora em diálogo com o período em que a fábula é contada, com o perfil do personagem fruto de seu tempo e com o modo pelo qual o narrador opta por contar sua história, como se fosse uma ópera, como ele mesmo explicita logo no início do capítulo 01. Com a trilha sonora, junto a outros aspectos e elementos dramaturgicos

e estilísticos tanto do modo clássico quanto do modo de arte, torna-se mais evidente que Bento/Dom Casmurro é um sujeito preso ao passado, aos costumes do século XIX, às tradições de sua família, de tom mais conservador. E ainda que experimenta angústias, medos, desconfianças, obsessões que se expressam por meio de fantasias, sonhos, alucinações que lhe acompanham do início ao fim da vida.

- *Capitu*

Partimos agora para os modos de apresentação de Capitu e Escobar na trama e como recursos estilísticos, em diálogo com a dramaturgia, colaboram para a construção do perfil desses personagens que se assemelham entre si em alguma medida ao mesmo tempo em que se diferenciam de Bentinho/Dom Casmurro, possibilitando construir desde o início hipóteses sobre quem são e a relação que vivem. No entanto, antes de seguirmos, façamos mais uma vez a ressalva de que na minissérie todos os eventos narrativos e personagens são descritos e narrados sob o ponto de vista de Dom Casmurro que participa, em alguma medida, de todas (ou praticamente todas) as cenas. Este recurso narrativo e estilístico da obra será abordado mais à frente quando tratarmos especificamente sobre o narrador-personagem, mas consideramos importante lembrar que os modos de construção dos personagens (e as interpretações feitas sobre eles) são dados a partir da ótica do narrador. Na obra, o espectador não tem acesso ao ponto de vista da história a partir dos outros personagens, muito menos à atividade mental destes. Desconhecemos, por exemplo, o que Capitu de fato pensa a respeito de Bento, quais sentimentos nutre por ele ou mesmo se Escobar realmente se interessou em algum momento por Capitu. O que temos, para conhecer a história e os personagens envolvidos, são as interpretações e suposições feitas por Dom Casmurro.

Na primeira fase da minissérie, a aparição inicial de Capitu, revelada em partes e detalhes construídos por cortes e planos, já mostra a personagem como uma adolescente brincalhona, solta, sorridente, esperta, sedutora, que chama a atenção por onde passa, digna do encantamento que Bentinho lhe dedica. Para compor esse perfil, Capitu utiliza vestidos longos, rodados, esvoaçantes e em tons claros, os cabelos compridos, cacheados e levemente soltos e embaraçados que por vezes cobrem parte de seu rosto e lhe dão certo ar de mistério e descontração; possui uma tatuagem floral colorida em um dos braços. O destaque maior fica para os olhos de Capitu, grandes e marcados por maquiagem para destacar as características apontadas pelo narrador: olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada. Pelos traços físicos, personalidade e comportamento, Capitu é mostrada como uma moça mais madura que a idade que tem e à frente de seu tempo. O próprio pai, Pádua, comenta com Bentinho sobre a sua filha: “Quem dirá que essa pequena tem

14 anos? Parece 17”.

É também alguém que, pela esperteza e sagacidade, é capaz de enganar, mentir e manipular. Isso fica mais evidente em momentos como o que Capitu mente com naturalidade para o pai ao dizer que estava brincando com Bentinho de quem ri primeiro, mas na verdade os dois estavam se descobrindo apaixonados quando Capitu desenhou “Bento e Capitolina” no muro da varanda. Ou mesmo quando disfarça a ocorrência do primeiro beijo entre os dois, no segundo capítulo, mudando rapidamente de postura e de assunto no instante do aparecimento do pai no quarto da filha. É sempre muito simpática com todo mundo, mesmo sendo contra atitudes e decisões como a de Dona Glória em enviar Bentinho ao Seminário, o que lhe confere um tom de falsidade para lidar com as pessoas de seu convívio. É de Capitu a iniciativa do primeiro beijo, é também de Capitu a ideia de tornar José Dias o aliado de Bentinho para escapar do destino como padre. Ao longo do enredo, essas características da personagem são as que Dom Casmurro utiliza para justificar seu ciúme, suas suspeitas, suas escolhas e também sua paixão. Sua personalidade simpática faz Bentinho suspeitar, por exemplo, de que Capitu estaria flertando com um rapaz que vende queijo na rua. Como reforço ao perfil vanguardista, romântico, expansivo e sedutor de Capitu, a obra faz uso de trilha sonora contemporânea de acordes românticos para mostrar a personagem, principalmente em momentos de interação com Bentinho nos quais a música-tema é *Elephant Gun*, da banda de *indie rock* Beirut (2007).

Capitu é apresentada ainda no capítulo 01 assim que o narrador inicia de fato a contar suas reminiscências, a começar “por uma célebre tarde de novembro que eu nunca esqueci”. As cortinas vermelhas do teatro são abertas, a trilha com *Elephant Gun* inicia. Para mostrar Capitu, a narração focaliza os pés dançantes e descalços que giram no salão (FIG. 34), depois um plano detalhe mostra um bastão riscando o chão a giz (FIG. 35). Um plano aberto mostra a moça ao fundo, com um holofote iluminando sua movimentação (FIG. 36). Não é possível ainda ver o rosto dela, apenas o figurino, os longos cabelos volumosos e sua destreza nos movimentos que realiza. O mistério, portanto, é parte constitutiva da personagem. No *travelling* lateral que a câmera opera, Dom Casmurro surge em primeiro plano, de costas, a observar Capitu na profundidade de campo (FIG. 37). Em cortes mais acelerados, alternando primeiro plano, plano detalhe, contra *plongée*, plano aberto e plano conjunto, que acompanham o ritmo crescente da música de fundo, a cena mostra Capitu com mais nitidez, com iluminação que destaca seu rosto e seu sorriso alegre, mesmo que rapidamente (FIG. 39). Enquanto corre, gira e risca o chão a giz, Dom Casmurro é mostrado tentando acompanhá-la, tentando equilibrar-se no fio de giz, sorrindo com ar um tanto perdido

pelo encantamento que tem por ela (FIG. 38, 40 e 41).

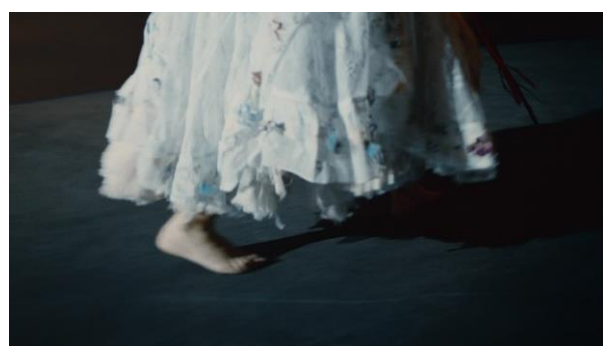


FIG. 34



FIG. 35



FIG. 36



FIG. 37



FIG. 38

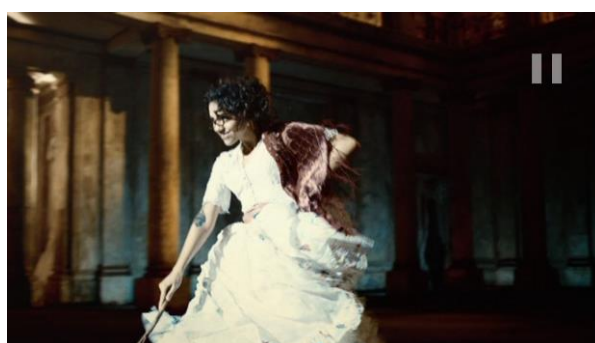


FIG. 39



FIG. 40



FIG. 41

Figuras 34 a 41: Apresentação de Capitu, no capítulo 01 de *Capitu*.
Fonte: DVD de *Capitu*.

Na cena, Capitu movimenta-se de forma rápida, cheia da energia característica de sua idade, enquanto Dom Casmurro, lento e desequilibrado, tenta acompanhar o ritmo dela. A montagem, no estilo da continuidade intensificada (Bordwell, 2002), potencializa esse contraste e os traços de Capitu, busca traduzir no espectador o mesmo efeito de encantamento que o narrador-personagem tem por ela, assim como certa medida de desconhecimento que Bento tem em relação ao comportamento de Capitu. Enquanto corre por todo o espaço, iluminada por inteiro, Capitu contracenava com o narrador brincando com ele e desafiando a lógica do tempo e espaço da ação. Há uma suspensão, ou uma pausa (Gaudreault; Jost, 2009), da temporalidade linear da narração para expor o gesto imaginativo e contemplativo do narrador. Sem nenhum monólogo ou diálogo, sem dizer o nome da personagem ou utilizar de *flashback* para recontar o passado dela, como é feito com outros personagens da trama, Capitu é assim apresentada, como a memória de Dom Casmurro a idealiza na adolescência: alegre, brincalhona, expansiva, desafiadora, misteriosa e sedutora. Diferentemente de outros personagens da trama, como tio Cosme e dona Glória que tem seus respectivos passados contados com recursos de *flashbacks*, a apresentação de Capitu se dá de modo mais subjetivo, não a partir da história de vida dela, mas centralmente a partir de como Dom Casmurro a vê, de como sua memória a recorda.

Na segunda fase da minissérie, Capitu, já mulher madura e assumindo as responsabilidades da casa após a morte da mãe, adota como figurino vestidos coloridos mas em tons escuros, grandes adornos florais na cabeça e comportamento menos impulsivo e mais sofisticado, comportado. Como padrão estilístico, sua nova aparência também é mostrada a Bento (e à audiência) entre cortes e detalhes que lhe conferem certo mistério sobre quem ela se tornou enquanto o protagonista esteve ausente do país. No entanto, mesmo adulta, Capitu continua a ser sorridente, simpática, expansiva, que gosta de bailes, da agitação da vida social urbana e outros passeios públicos; os olhos ainda marcantes e sedutores, capazes de “causar a perdição” de um homem, e com comportamentos e hábitos que ainda “convocam” o ciúme e controle por parte do marido e “justificam” suas suspeitas e desconfianças. Conforme ressalta Ezequiel ao seu pai, mesmo ao fim de sua vida sozinha na Suíça, Capitu continuava linda. Ou seja, mesmo diante de toda a infelicidade e desgraça a que foi submetida, a beleza, a juventude, a autoestima de Capitu parecem não ter sido abaladas, como foi a de Bento, o que alimenta ainda mais as suspeitas de Dom Casmurro (e do público) sobre a índole e as intenções de Capitu e o faz lamentar de maneira mais profunda o afastamento entre os dois.

- *Escobar*

“Eis aqui Ezequiel de Souza... Escobar. Rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos como as mãos, os pés, como as falas, como tudo”, descreve Dom Casmurro, primeiramente o chamando pelo nome de seu próprio filho quando Escobar faz sua primeira aparição no início do capítulo 03 da minissérie, dentro do Seminário que Bentinho frequentou. Logo que é apresentado, em cena e pelo próprio narrador, o perfil de Escobar mostra-se em oposição ao de Bentinho e em parcial semelhança à Capitu. Alguns anos mais velho que o protagonista, o amigo é um rapaz expansivo, esperto, sedutor, simpático, com desenvoltura e agilidade nos gestos, nas palavras, no pensamento. Escobar tem uma postura ativa, confiante, atlética. Como o próprio Dom Casmurro descreve sobre o momento em que conheceu o seminarista, antes de ser casmurro e dom, Escobar era como alguém que logo tomava conta do espaço e da vida de quem o conhecia.

Para expor essas características, a narração utiliza a trilha sonora *Iron Man*, da banda de rock Black Sabbath (1970), para a apresentação do personagem, com batidas fortes e marcadas que potencializam a magnitude de sua entrada na história e lhe conferem maior suspense sobre quem é e qual será o seu papel na vida de Bentinho. Diferentemente da apresentação de outros personagens da família e também de Capitu, o passado ou as relações familiares de Escobar não são expostos nem mostrados na narração. Sua procedência é um mistério, o que aumenta a possibilidade de suspeitas e desconfiâncias dos outros personagens - e do leitor-modelo que entra em contato com a obra. Os aspectos de Escobar causam em Bentinho um nível de encantamento e admiração que em alguns momentos insinuam, ao acionar referências prévias do espectador, certa homoafetividade na relação entre os dois (troca de olhares, toque de mãos, manifestações de ciúmes).

Para a entrada de Escobar no enredo, logo no início do capítulo 03 em “Um seminarista”, as soluções de encenação operadas pelo estilo revelam algumas semelhanças com a cena de Capitu, mas destacam as distinções de perfil entre os personagens que compõem esse suposto triângulo amoroso. Antes de aparecer em cena, os outros rapazes do convento estão alinhados, comportados e cabisbaixos em uma grande mesa de jantar (FIG. 42). Ali, portanto, é um lugar de atitudes mais contidas, controladas. Mas tal atmosfera contrasta com a trilha sonora de fundo e com o ar assustado de Dom Casmurro (FIG. 43). Ao som de *Iron Man*, Escobar surge na tela em enquadramentos, planos, composição de cores e iluminação que lhe conferem um ar diabólico, maquiavélico e também de grandiosidade (FIG. 44, 45 e 46). Assim como Capitu, o seminarista também dança, faz giros no espaço do cenário, movimentos acelerados com muita destreza (FIG. 48). Mas diferente de Capitu, não há nele a delicadeza e certa pureza conferidas a ela. O tom da

apresentação de Escobar é mais denso, vilanesco e ao mesmo tempo sedutor. Enquanto caminha confiante pela extensa mesa de jantar, Escobar pisa propositalmente nas mãos dos colegas, incluindo na de Bentinho (FIG. 47). Bentinho mostra-se hipnotizado diante da presença de Escobar, encantado com seus movimentos, em como ele preenche o espaço ao redor (FIG. 49).



FIG. 42



FIG. 43



FIG. 44

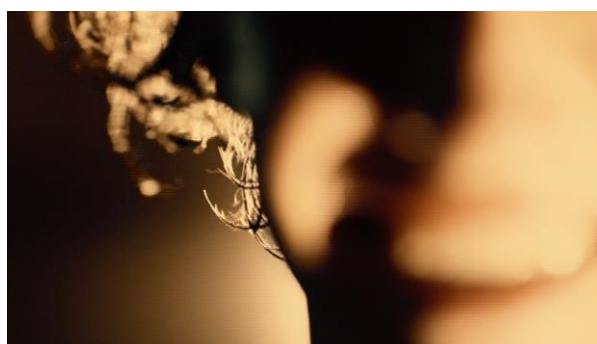


FIG. 45



FIG. 46

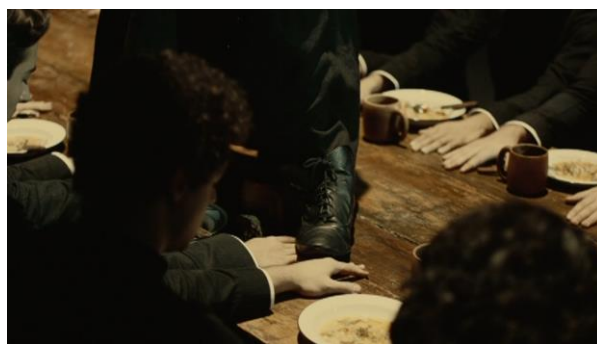
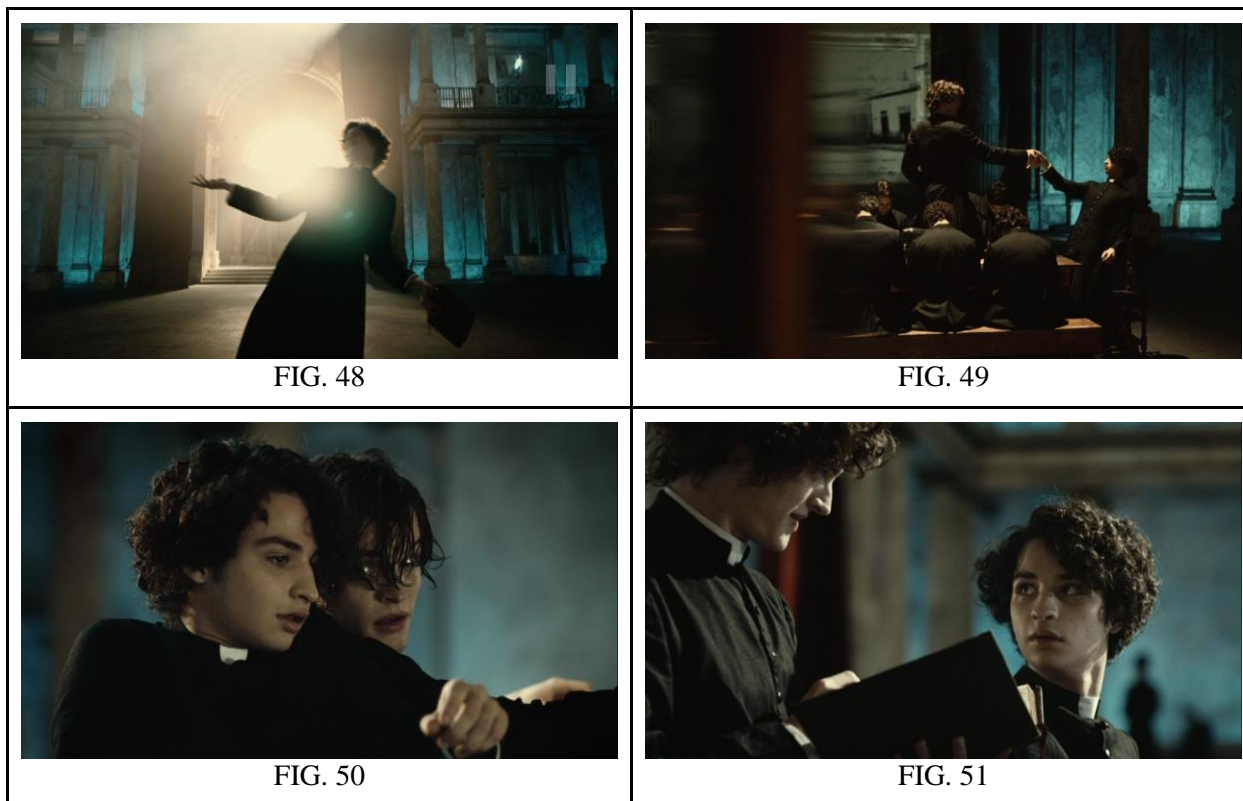


FIG. 47



Figuras 42 a 51: Apresentação de Escobar, no capítulo 03 de *Capitu*.
Fonte: DVD de *Capitu*.

Nessa encenação realizada para apresentar Escobar à história já é possível observar algum nível de insinuação do enredo de que há entre os dois, ou ao menos por parte de Bentinho, uma possibilidade de romance (FIG. 50 e 51). Oferece, assim, assim pistas também jamais confirmadas de uma possível paixão que Bentinho nutria por seu amigo, o que alimenta mais o conflito central da trama já que Dom Casmurro considera que Escobar também o traiu; faz o espectador criar outras hipóteses envolvendo o *plot* principal do enredo e estimula a atividade cognitiva da audiência para encontrar nuances que confirmem ou não as insinuações construídas na narração.

Os trejeitos, olhares e gestos entre Bentinho e Escobar superdimensionam a sugestão de uma relação mais íntima entre eles. No romance, apesar das palavras de Bentinho sobre o amigo, isso pode passar despercebido se levarmos em consideração o tempo da narrativa. Em *Capitu*, isso adquire outra esfera a partir da “interpretação” do narrador (Domingos, 2020, p. 24).

Astuto como *Capitu*, Escobar torna-se o confidente dos segredos de Bentinho: sobre a relação com *Capitu*, sobre as posses de dona Glória, sobre os planos para escapar de se tornar padre. Ao visitar pela primeira vez a família de Bentinho, Escobar impressiona e encanta a todos,

que não lhe dão defeitos, mas desperta um suposto ciúme e desdém por parte de Capitu e algum nível de implicância da prima Justina. Quando Bentinho muda-se para Europa, Escobar continua a frequentar a casa do amigo, junto com Capitu que também segue visitando dona Glória, longe dos olhos de Bentinho. A proximidade física entre o amigo e a esposa e mais os aspectos que constituem os dois personagens nos níveis mimético e sintético, colaboram para atizar a desconfiança de Bento/Dom Casmurro no nível temático.

3.4. O narrador-personagem como solução estética

Além da construção dos personagens, quais outros recursos podem ser acionados para configurar um enredo, distribuir informação narrativa, comunicar a intenção do texto, tornar a história compreensível ao espectador e gerar os efeitos pretendidos? Para esta seção, concentramos os esforços na figura do narrador-personagem presente em *Capitu*. Tal escolha se dá por ser esse recurso algo que ocupa a centralidade no modo de distribuição da informação narrativa, no nível de acesso que temos à história, na compreensão dos personagens e seus conflitos.

Para comunicar a *syuzhet* e direcionar o olhar do espectador àquilo que é mais importante da história, o estilo em *Capitu* atua a serviço da dramaturgia buscando o horizonte probabilístico de efeitos que dê conta de evidenciar a intenção do texto, que “(...) podemos definir como o caminho interpretativo que o texto idealiza para si a partir do manejo de recursos dramáticos e estilísticos” (Rocha et. al, 2022a, p. 02) tendo em vista a atividade cognitiva do leitor-modelo, nos termos de Eco (1993), com suas capacidades enciclopédicas previamente estabelecidas. Para tentar entender como é configurada essa relação entre enredo e estilo na obra, para além dos pontos já observados e discutidos até o momento, tomamos centralmente como exemplos dois eventos narrativos da minisséries, os micro-capítulos “Um amigo por um defunto” e “Embargos de terceiros”, que expõem soluções estilísticas empreendidas para a dosimetria da informação narrativa, conquista atencional e efeitos cognitivos no espectador em diálogo com os modos narrativos e gêneros propostos.

3.4.1. Dom Casmurro

Como padrão dramático e estilístico em *Capitu* há a presença ostensiva do narrador homodiegético, dramatizado, nos termos empreendidos nos estudos narratológicos de Dal Farra (1978), que conta sua história em primeira pessoa, colocando-se como parte dela: “Os vizinhos não gostam dos *meus* hábitos reclusos e calados. Deram asas ao apelido que terminou pegando”. No processo de decupagem da obra, constatamos que Dom Casmurro compõe praticamente todas

as cenas (divididas entre os 86 micro-capítulos da minissérie), observando os personagens à distância, interagindo com a audiência por meio da câmera e, em alguns momentos, contracenando com os atores no tempo e espaço diegético do enredo. “Seu ato de narrar é visualizado e ouvido ao longo da minissérie, voltando-se para a câmera, a interpelar os telespectadores. Trata-se de uma engenhosa solução para a transposição da primeira pessoa do romance (...)” (Pucci Jr, 2012, p. 217).

Conhecemos a história de Bento e Capitu pela perspectiva, pelo ponto de vista de Dom Casmurro. É ele, enquanto estratégia empreendida pelo autor-implícito da obra, o principal responsável por distribuir narrativamente as informações, mostrando-se o tempo inteiro sem deixar dúvidas de que é ele quem escolhe os eventos e conduz a história. “Este ponto de vista a partir do qual se apresentam os elementos de uma fábula ostenta frequentemente uma importância decisiva no significado que o leitor atribuirá à fábula” (Bal, 1990, p. 58, tradução nossa)²³. Na minissérie, o narrador organiza o texto narrativo de modo a tentar convencer o espectador do seu ponto de vista: o de que sua esposa Capitu e seu amigo Escobar o traíram e tiveram um filho juntos.

Enquanto narrador interno e dramatizado, que relata eventos do seu próprio passado estabelecendo uma relação entre o “eu” sujeito com o “eu” objeto, Dom Casmurro assume explicitamente a sua posição e recorre a diversos recursos para convencer de que sua visão dos fatos é a correta. Para Dal Farra (1978), o discurso no texto pode se manifestar de forma a fazer com que o narrador redescubra aspectos do passado ainda não conscientizados ou ainda permitir que o narrador faça uma “observação deformante dos eventos épicos” (p. 61). No caso de Capitu, podemos dizer que Dom Casmurro assume a segunda forma, relatando de forma apaixonada aquilo que considera como a única verdade possível. “Eis o regime do narrador: contorcer os eventos na orientação mais eficiente para a chegada do leitor nesse efeito estético e/ou entendimento específico” (Anchieta, 2021, p. 152). Em função disso, entre outras estratégias, o narrador personagem manipula também o tempo da história, a exemplo de elipses e saltos temporais, que reforçam sua própria ideologia e interpretação dos fatos relatados.

Ao narrar em primeira pessoa, Dom Casmurro aproxima o público de seu ponto de vista, mas algo no percurso de sua história lhe escapa. Lançando mão de recursos dramáticos e estilísticos, a narração em *Capitu* abre brechas a interpretações discordantes. O narrador, mesmo ao relatar a sua própria experiência, não é confiável. Conforme vimos na descrição dos personagens, Bento Santiago aos poucos é consumido por certa insanidade mental e duvidosa

postura moral que o fazem chegar ao seu estado final da narrativa: sozinho, vestindo roupas femininas no estilo de *Capitu*, as bochechas ainda mais rosadas como as de um *clown*, em gestos e entonações pouco racionais. Seus próprios modos de falar e de agir perante a câmera, potencializados por recursos de estilo como bordas desfocadas e iluminação sombria, põem dúvidas sobre a veracidade dos fatos relatados, sobre a confiabilidade das memórias do narrador, sobre a ótica empregada. Tudo que o narrador fala está atrelado ao seu ponto de vista e é isso que a narrativa comunica: uma ideologia apresentada em muitos detalhes (Anchieta, 2021).

Em vários momentos, o narrador empresta a voz a outros personagens, o que não significa que a narrativa deixa de ser contada desde o ponto de vista de Dom Casmurro. Estilisticamente, para evidenciar a construção narrativa pela perspectiva do narrador-personagem, a obra insere em praticamente todas as cenas a presença dele observando o desenrolar da ação, comentando a respeito, complementando informações, contracenando com os outros atores, muitas vezes em enquadramentos com bordas que delimitam a amplitude da visão e elementos em primeiro plano que figuram certa atitude *voyeurística* (ou espiã) por parte de Dom Casmurro. Em obras audiovisuais, essa perspectiva de mudança na percepção narrativa, de consciente e voyeurística para subjetiva e pessoal, por exemplo, “pode assumir a forma de um simples corte para uma nova posição de câmera, um efeito ótico (fusão, escurecimento, chicote, etc.) ou movimento de câmera, caso em que observamos enquanto a câmera se reposiciona (...)” (Picado, 2019, p. 99).

(...) se há a definição de um ângulo de câmera, fecha-se a possibilidade de eleição dos demais. Se uma determinada distância da câmera é fixada, apagam-se todas as outras alternativas. (...) o ato de ficcionalização é aquele de seleção e combinação. E, sempre haverá um sujeito a direcionar, e esse sujeito trará consigo, infalivelmente, seu ponto de vista, sua torção ou manipulação, que derivam de suas escolhas e que se destinam à sua estratégia (Anchieta, 2021, p. 154-155).

No caso de *Capitu*, que mescla modos de narração, não há o esforço de apagar os rastros do narrador ao ponto de torná-lo imperceptível como costuma ser no cinema clássico hollywoodiano (Bordwell, 1985). Como um dos recursos de estilo empregados para figurar esse aspecto de não confiabilidade e ambiguidade na ótica do narrador e expor seu modo transtornado e contorcido de ver as coisas ao recuperar suas memórias, o diretor Luiz Fernando Carvalho fez uso de:

uma lente de 30 centímetros de diâmetro, cheia de água, que foi colocada à frente da câmera, por isso, funcionou como uma espécie de ‘retina’ e

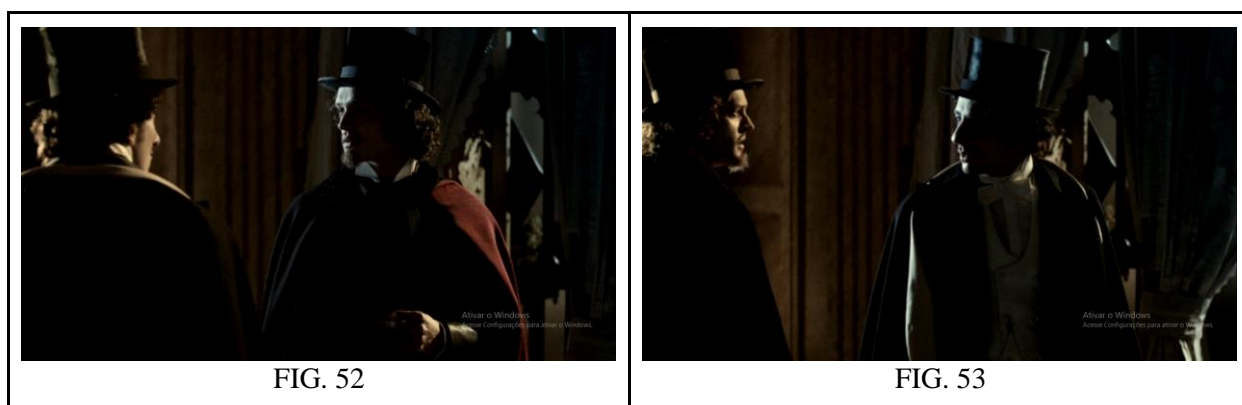
ganhou o nome de ‘lente Dom Casmurro’. A intenção foi dar uma dimensão ótica, a partir da refração da água, nas cenas de devaneio de Bentinho. O resultado foram imagens que parecem o olhar de alguém com catarata. Carvalho justifica o resultado impresso por suas lentes como um texto que foi aberto a outras visibilidades, com outras coordenadas estéticas.” (Coca, 2014, p. 79).

Os planos e enquadramentos utilizados em *Dom Casmurro* na obra audiovisual dizem mais respeito aos estados emocionais do narrador, à complexidade psicológica dele. Em diversos momentos, a narrativa em *Capitu* expõe a sua intenção de fundo: colocar em xeque o ponto de vista do narrador, abrir brechas a outras interpretações possíveis e fornecer um caráter de atemporalidade e universalidade às questões e temáticas abordadas no texto e, conseqüentemente, à obra de Machado de Assis. Para fazer isso, a narração opera com recursos que, por exemplo, causam fissuras no composto imagem-texto, deixam lacunas de informação não preenchidas pelo narrador e lançadas à audiência como possibilidades de interpretações diversas à defendida apaixonadamente por Dom Casmurro, o narrador-personagem não confiável.

Por exemplo, ao resumir sobre como estaria a vida de cada membro de sua família durante o tempo em que esteve na Europa, Dom Casmurro conta sobre as suspeitas de prima Justina de que Escobar estaria cortejando dona Glória, desejando casar-se com ela. Uma suspeita levantada no enredo após cenas em que o seminarista demonstra a Bentinho habilidade com números e cálculos, certo interesse em dinheiro e no patrimônio pertencente à mãe do amigo e a também simpatia que Escobar despertou em dona Glória. Logo, diante das pistas deixadas até o momento, o texto abre a possibilidade para o telespectador inferir ou mesmo suspeitar que Escobar estaria tendo um caso com a mãe de Bento Santiago, interessado em dar um “golpe do baú”. O que, mais uma vez, põe dúvidas sobre a índole, o caráter e as intenções de Escobar. No entanto, as imagens mostradas não confirmam, mas também não negam, as suspeitas de prima Justina, reiteradas pelo narrador. Não há qualquer demonstração explícita de um caso entre Escobar e dona Glória ou mesmo de que ele estaria cortejando ela. Nem no âmbito da performance dos atores ou do diálogo entre os personagens. Para deixar em aberto essa informação e instaurar mais essa curiosidade, a narração mostra uma breve interação entre os dois na casa da família: sorrindo um para o outro, Escobar estende a mão à dona Glória, que retribui o gesto. Em seguida, os dois saem do enquadramento, deixando apenas prima Justina no centro da tela a contar sobre suas suspeitas. Em momento posterior da história, Escobar surge já casado com Sancha. Portanto, seu suposto caso com dona Glória segue até o fim sem nenhuma confirmação concreta.

No micro-capítulo denominado “Embargos de terceiros”, quando Bento e Capitu já estão

casados e são pais de Ezequiel, Dom Casmurro conta sobre o episódio em que foi sozinho ao teatro para ver uma ópera (algo que, afirma o narrador, raramente faz) por insistência de Capitu que não se sentia bem para lhe acompanhar, e por não ter mais tempo de enviar os ingressos a Escobar e Sancha. Ao ir embora ainda no primeiro ato, Bento encontra com Escobar na porta de sua casa e se surpreende com a presença do amigo. Uma tensão entre os dois é instaurada, potencializada pela trilha sonora de suspense e pela movimentação dos atores no quadro como se estivessem em um duelo, um de frente ao outro em um ambiente escuro, de muita penumbra, girando lentamente no espaço com apenas parte dos rostos iluminada (FIG. 52 e 53).



Figuras 52 e 53: cenas do micro-capítulo “Embargos de terceiros”, no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD de *Capitu*.

Entre os amigos, segue o diálogo na porta da casa de Bento e Capitu:

Escobar: Vim falar-te.

Bento: Fui ao teatro, mas voltei receoso de Capitu que ficou doente.

Escobar: Doente do que?

Bento: Queixava-se da cabeça e do estômago.

Escobar: Então vou-me embora. Vim por conta daquele negócio dos embargos. Ocorreu um fato importante. Como jantei na cidade, não quis ir para casa sem te contar. Mas falamos depois.

Bento: Não! Falemos já. Sobe. Ela pode estar melhor. Se estiver pior, desces.

Com bordas desfocadas, que figuram o modo de ver de Dom Casmurro, Escobar é mostrado esboçando um sorriso cínico (FIG. 54). Em seguida, a cena percorre o quarto do casal com a cama vazia, arrumada, enquanto Capitu mexe em flores perto da janela. Também sorri com certo cinismo ao encontrar o marido de volta (FIG. 55). Dom Casmurro retorna à voz *off* e à performance diante da câmera (FIG. 56 e 57) e continua sua interpretação dos fatos enquanto as

imagens intercalam entre Capitu, Bento e Escobar ainda sob tensão, estimulando as suspeitas do narrador: “Capitu estava melhor... E até boa. Confessou-me que tivera apenas uma dor de cabeça de nada, mas agravara o padecimento para que eu fosse divertir-me. Não falava alegre, o que me fez desconfiar que mentia para não me meter medo, mas jurou que era verdade pura”. Bento percorre o ambiente olhando para os lados, como quem busca rastros de provas para suas suspeitas. Sorrindo em tom de ironia, Escobar brinca com Bento de que Capitu estaria “tão doente quanto você ou eu”.



Figuras 54 a 57: cenas do micro-capítulo “Embargos de terceiros”, no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD de *Capitu*.

No entanto, apesar das insinuações de imagem e texto e afirmações de Dom Casmurro, o evento não confirma nem descarta a suspeita de Bento de que Escobar teria ido visitar Capitu a sós, aproveitando a ausência do marido a pedido da esposa. Assim como em outras cenas, nesta também não há qualquer trecho no estilo ou na narrativa que confirme esse encontro: Escobar não é mostrado dentro da casa sozinho com Capitu, assim como também não é mostrada qualquer interação de plano conjunto ou plano e contraplano entre os dois, mesmo com a presença de Bento no ambiente. Ou seja, ainda que Dom Casmurro tente convencer o espectador de que sua versão dos fatos é a correta, a narração utiliza dos recursos disponíveis para abrir outras interpretações

discordantes da ótica do narrador, para colocar em dúvida a confiabilidade do narrador no relato de suas memórias.

É desejo do protagonista (...) que vejamos a história a partir de seus olhos, que adentremos a trama tão somente orientados por sua ótica e seu discurso, como se a única “verdade” confiável fosse a dele mesmo. Desse modo, como que privado de visão própria, o espectador é levado pela mão a seguir os mesmos passos do solitário *flâneur*, na unilateralidade do seu ver, pois a lente, posta aos nossos olhos, objetiva que possamos ver os fatos com mais nitidez, mas esquece a personagem que sua lente já veio embaçada pela ação do tempo e do ciúme. (Sousa; Santana, 2020, p. 10)

Ao longo do enredo, o distanciamento entre o “eu” objeto e o “eu” sujeito diminui ao ponto de, no fim, as “duas pontas” atadas fundirem-se entre Bento Santiago e Dom Casmurro e os dois tornarem-se iguais. Para Dal Farra (1978), o espaço entre esses dois “eus” é elástico, podendo variar entre a gradação máxima, “o narrador é velho e o personagem é moço”, e a mínima, “onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo” (p. 40).

Esses jogos entre o “eu” que narra e o “eu” que experimenta, entre o “eu” do discurso e o “eu” da narrativa, permitem à narração movimentar-se de um para outro nível, ao mesmo tempo em que enriquecem polifonicamente o fluxo da intriga, quebrando-lhe a linearidade. Esses intercâmbios providenciam no final a identificação do presente com o passado, na medida em que convergem em uníssono as duas vozes temporais, transformando a narrativa em discurso.” (Dal Farra, 1978, p. 63).

Mais precisamente a partir do capítulo 05, o último da minissérie, Bento passa a “dividir” a narração com Dom Casmurro, a também verbalizar monólogos em cenas nas quais está sozinho e quebrar a quarta parede ao olhar para a câmera. Essa transição ocorre quando o protagonista decreta a sua certeza de que Capitu e Escobar eram amantes, principalmente após a morte e o velório do amigo. Se antes habitavam tempos e espaços de plano distintos na narração, ao final da obra os dois mesclam-se cada vez mais, evidenciando a transformação do personagem ao ponto em que chega ao fim da história. Nos níveis sintético e mimético, a semelhança entre os dois já é tanta que possibilita algum nível de confusão no espectador sobre quem está narrando e em qual tempo está sendo narrada a história. A diferença faz-se sutil: ao contrário de Dom Casmurro, Bento ainda não tem as orelhas marcadas e as bochechas rosadas como as de um *clown*, a exemplo da cena em que ele tem a intenção de envenenar a si mesmo com um café contaminado, mas conta

em monólogo que decidiu esperar até que Capitu e Ezequiel saíssem de casa. Logo em seguida, Ezequiel surge na cena reivindicando a atenção do pai que, em um ataque de fúria e insanidade, tenta forçar o menino a beber o café envenenado e ainda deixa explícito que ele não se considera como pai do garoto.

Identificamos Dom Casmurro como o sujeito da narrativa por ser este o responsável por elucidar e descrever o objeto, “esta parte de si mesmo que está iluminada pela atenção do narrador” (Dal Farra, 1978, p. 60), enquanto que o objeto é Bentinho. No entanto, sendo o sujeito Dom Casmurro também parte da ficção narrada, “ele se torna objetivado pela situação épica e pelas reflexões sobre os princípios da técnica narrativa” (p. 60). Afinal, a história de Bentinho é a dele mesmo, o espectador conhece Dom Casmurro a partir das lembranças do passado que ele apresenta com uma narração que não tem a pretensão de ser imparcial. Além de contar os eventos narrativos que ele seleciona e ordena a partir de suas próprias convicções, propósitos e ideologias, Dom Casmurro também realiza frequentes interferências na narrativa, adjectiva ações e personagens, descreve estados emocionais - e adquire, assim, uma visão deformante (e não confiável) dos eventos representados.

3.5. Configuração do espaço-tempo

Como mencionamos anteriormente, a seleção de eventos narrativos para tratar das categorias analíticas separadamente se dá para fins de organização e melhor apreensão do que buscamos tratar aqui. Mas tais eventos, cenas e sequências congregam ao mesmo tempo as diversas categorias analisadas, incluindo a de configuração do espaço-tempo. Entendemos que para explorar tais dimensões na obra, em seus aspectos narrativos e estilísticos, fazia-se necessário realizar esse percurso a respeito de outros aspectos, como construção de personagens, porque todos, em maior ou menor grau, contribuem de alguma forma para a compreensão do tempo e do espaço propostos em *Capitu* a partir do conflito central que comunica e dos modos de narração pelos quais é contada. A maneira de se vestir e de se comportar de Bento/Dom Casmurro e Capitu, por exemplo, atuam significativamente na construção de temporalidades e espacialidades da narrativa; a forma que o narrador-personagem conduz a história, interferindo diretamente no foco de atenção, na quantidade e qualidade de conhecimento distribuído na narrativa também colabora nas dimensões de tempo e espaço em sua relação com os modos de narração.

Para esta seção buscamos tratar de outros aspectos que dialogam com os demais e apresentam características que nos auxiliam a pensar nas especificidades temporais e espaciais da

obra, em como se dá a configuração do espaço-tempo no entrelaçamento do enredo e do estilo que atua para reafirmar o conflito vivido, operar a mescla de modos de narração propostos, se relacionar com os gêneros dramaturgicos empregados e, enfim, contribuir na programação de efeitos da obra.

Desde a primeira sequência de *Capitu* até o último capítulo, há vários momentos em que passado e presente chocam-se no tempo e no espaço narrativos. A começar pela abertura do primeiro capítulo que apresenta o tempo e o espaço de ação do enredo e estabelece à audiência um dos padrões de narração com que a história será contada. Assim que finalizam os créditos iniciais, recortes de gravuras e mapas antigos são sobrepostos na tela com a trilha sonora do solo de guitarra de *Voodoo Child*, de Jimi Hendrix. Nos recortes constam inscrições de locais do Rio de Janeiro como “a Baía de Guanabara, barcos a vela, Pão-de-Açúcar, pedaços e recortes de mapas da cidade de outros tempos, tudo no tom amarelado de papel velho e sob o título Mappa do Municipio.” (Pucci Jr., 2012, p. 218). Em seguida, em um *travelling* vertical de plano aéreo como a visão de um pássaro, vê-se o movimento de uma grande metrópole ao anoitecer, com suas vias enormes entre prédios e cheias de carros com faróis acesos. A câmera desce lentamente, há um corte e agora ela aproxima-se de um trilho de trem onde um metrô repleto de desenhos coloridos grafitados avança rapidamente pelo caminho.

Conforme descreve Pucci Jr (2012),

(...) o próximo corte recoloca em *Capitu* os parâmetros do passado: surgem imagens em preto e branco, com a textura típica de filmes antigos, provavelmente do cinema mudo. É a saída de um túnel ferroviário, vista desde a frente de um trem em movimento. Corta novamente e sucedem-se planos da chegada a uma estação, trens ao lado, pessoas na plataforma, figurinos antigos, ainda em imagens de filmes de épocas longínquas. (Pucci Jr., 2012, p. 219).

Em contraste com os elementos observados nas imagens em preto e branco, descritas acima, nas imagens coloridas no trilho do trem é possível identificar outros elementos contemporâneos como cabos e postes de iluminação, prédios, aviões cortando o céu, lixo sendo queimado etc. que confirmam se tratar de um centro urbano dos tempos atuais. De acordo com Pucci Jr (2012), “(...) a colisão ostensiva entre elementos antigos e atuais é uma característica que será desenvolvida de inúmeras formas ao longo da minissérie.” (p. 219). E tal choque desvela e intensifica aos poucos a dimensão do conflito moral e psicológico experimentado pelo protagonista, atua na construção temática e nos significados comunicados pela obra.

Tomemos como exemplo o micro-capítulo “Os Braços”, exibido no capítulo 04. Nesse momento da história, Bento e Capitu já estão casados. Enquanto a cena mostra interações cotidianas entre o casal ao som de valsa, com a utilização do recurso narrativo do *resumo* para avançar temporalmente a história, o narrador conta que “ao fim de dois anos de casada, fora o desgosto grande de não ter um filho, tudo corria bem”, e acrescenta informações sobre a morte do pai de Capitu, a saúde frágil de tio Cosme, a boa saúde de dona Glória e, com aparente desgosto, a excelente saúde de Bento e de Capitu, que agora, sugerindo um certo ar de liberdade por não precisar mais cuidar do pai, se comporta como um “pássaro que saísse da gaiola” em que os braços merecem destaque na história. Os braços, no qual um deles é enfeitado por uma tatuagem floral colorida no ombro, funcionam como metáfora, ou mesmo justificativa, para a liberdade, alegria e bem estar da personagem que causam incômodos a Dom Casmurro. É por meio desses braços soltos e esvoaçantes, que revelam outras camadas dos personagens e da relação estabelecida entre eles, que o narrador se propõe a contar o evento do baile.

Corta para plano detalhe de *iPods* e fones de ouvido posicionados em uma mesa. Com trajés de gala, Capitu e Bento recebem os aparelhos de um funcionário e os conectam aos ouvidos (FIG. 58 e 59). A trilha sonora de valsa que tocava anteriormente passa a ser diegética, com ruídos que imitam a sonoridade do aparelho tecnológico e demonstram que a música é ouvida pelos personagens por meio dos fones. O tempo-espaço e a atmosfera do baile são, portanto, introduzidos e antecipados ao espectador pela trilha sonora que acompanha a entrada à festa junto às expressões de deslumbramento de Capitu com o que vê à sua frente (FIG. 59).



FIG. 58



FIG. 59

Figuras 58 e 59: cenas do micro-capítulo “Os Braços”, no capítulo 04 de *Capitu*.

Fonte: DVD de *Capitu*.

Em seguida, um plano aberto estabelece o lugar de encenação do evento: o mesmo enorme

e suntuoso salão utilizado para outros cenários da trama agora é iluminado com luzes cênicas, de holofotes, cheio de cores e vários casais dançando valsa juntos (FIG. 60). No entanto, tal clima de festa, cores e alegria é alterado assim que Dom Casmurro surge mais uma vez em cena para narrar os acontecimentos diretamente sob seu ponto de vista. O plano escurece, a iluminação torna-se mais sombria, intimidadora, fria, as bordas do plano tornam-se desfocadas (FIG. 60 e 63). A percepção do espaço se transforma, agora o salão do baile é também um lugar onde coisas ruins podem ocorrer, é um lugar para as imaginações (e distorções) do narrador. Nesse caso, o espaço narrativo utilizado para narrar os acontecimentos em causa e efeito passa a funcionar também, e novamente, como espaço para explorar aspectos subjetivos, como figuração da desordem e tormenta psicológicas do personagem. Utilizando os mesmos fones de ouvido dos integrantes do baile, Dom Casmurro passa a contar, para a câmera e em voz *off*, sobre os braços de Capitu, a beleza deles e a primeira vez que ela os levou “nus” para um baile (FIG. 62).



FIG. 60

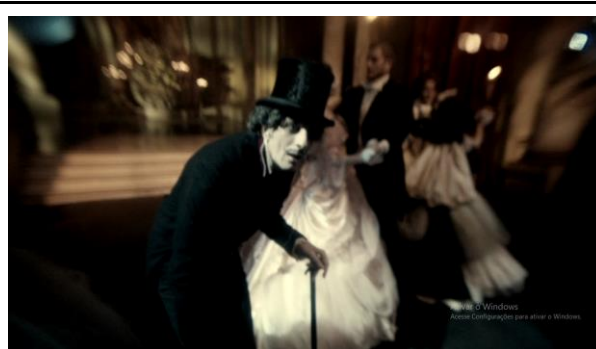


FIG. 61



FIG. 62



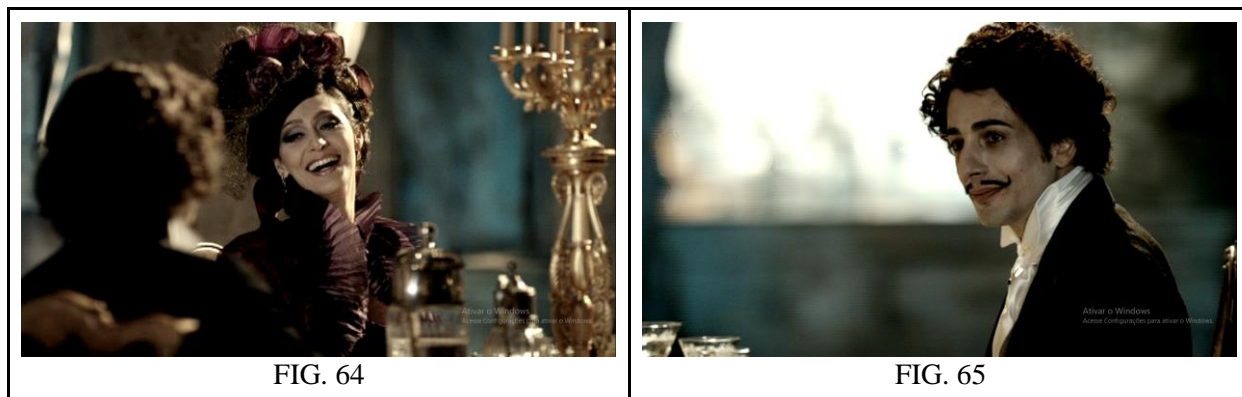
FIG. 63

Figuras 60 a 63: cenas do micro-capítulo “Os Braços”, no capítulo 04 de *Capitu*.

Fonte: DVD de *Capitu*.

Um casal dançando também com fones de ouvido cruza o caminho de Bento e a expressão dele muda imediatamente: o rapaz que ele vê é o mesmo que, na juventude, cismou que Capitu

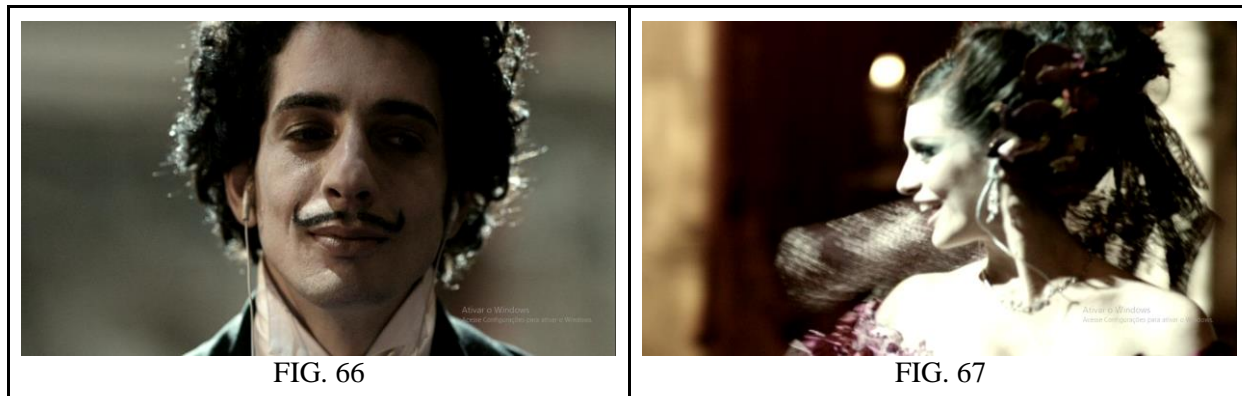
estaria interessada. Uma trilha sonora de tensão passa a compor a cena, o protagonista começa a ter alucinações com Capitu adolescente dançando aos braços do outro rapaz no baile. Nesse momento, o narrador Dom Casmurro conduz uma suspensão na ordem temporal dos eventos para introduzir um *flashback*, em nível verbal com representação visual (Gaudreault; Jost, 2009), pelo qual acrescenta a informação de que Escobar e Sancha continuavam amigos de Bento e Capitu e algumas vezes almoçavam todos juntos aos domingos. Tal cena, como um parênteses em meio ao baile, exerce a função de reiterar e acrescentar mais camadas à desconfiança que Bento tinha em relação à Capitu e Escobar. No âmbito do estilo, essa informação, ambigualmente comunicativa e relacionada a questões subjetivas do protagonista, é dada por meio de enquadramentos e cortes na montagem que destacam risadas e olhares de Capitu a Escobar (FIG. 64) em contraponto com a expressão séria e olhar ensimesmado de Bento em uma mesa de jantar (FIG. 65).



Figuras 64 e 65: cenas do micro-capítulo “Os Braços”, no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD de *Capitu*.

Quando a sequência volta ao baile, a trilha sonora é uma música eletrônica agitada, de balada, as luzes de refletores do salão, antes estáveis, passam a piscar freneticamente como os de uma boate. Mais uma vez, há alteração na construção e percepção do tempo-espço movida pelo estilo (a exemplo da *mise-en-scène*, da trilha sonora, da iluminação) e pela dramaturgia ao por em destaque a mudança de comportamento do protagonista. Não estamos mais em um baile aristocrático do século XIX, mas sim em uma festa noturna do século XXI. Os planos, em continuidade intensificada que acompanham o ritmo da música, destacam a posição e expressão constrangidas de Bento (FIG. 66), o braço nu e tatuado de Capitu, o rapaz convidado da festa a olhar para os dois e o comportamento festivo, solto e “impertinente” da esposa (FIG. 67). Uma montagem e encenação que intensificam a contemporaneidade do conflito ali experienciado pelo

protagonista: aos olhos dele, Capitu não está se comportando como deve ser uma mulher casada, está chamando a atenção excessiva na festa, principalmente dos homens, e o constrangendo.



Figuras 66 e 67: cenas do micro-capítulo “Os Braços”, no capítulo 04 de *Capitu*.
Fonte: DVD de *Capitu*.

Mais uma vez as escolhas estilísticas adotadas colocam em choque os perfis distintos dos personagens, o abismo que há entre os dois e que se intensifica ao longo da trama. Bento fica imóvel observando sua esposa, a montagem de planos altera imagens de Capitu adolescente e Capitu adulta rodopiando risonha pelo salão em volta de outros homens, gritos femininos de alegria compõem a atmosfera do lugar e a música eletrônica continua bastante agitada. A cena então mostra Capitu (adulta) rindo e debochando de Bento ao chamá-lo de “seminarista” diante de todos, enquanto Bento permanece parado no centro do salão com ar de desconforto e constrangimento com a postura da esposa. O narrador conta que “no terceiro baile” não foi. Uma trilha fúnebre junta-se à eletrônica e os casais dançantes caem um por um no chão do salão. A cena corta para um diálogo entre Escobar e Bento durante um jantar:

Escobar: Sanchinha também não vai. Ou irá de mangas compridas. O contrário parece-me indecente.

Bento: Não é? Mas não digo o motivo. Hão de chamar-nos seminaristas.

A alcunha de “seminarista”, nesse caso, pode ser compreendida como “conservador” nos tempos atuais. O narrador-personagem conclui o evento narrativo dos braços contando que, por fim, Capitu acabou cedendo ao pedido do marido de não ir mais a bailes ou, se fosse, que usasse vestidos “mais adequados” que não “cobriam nem descobriam” inteiramente os braços. Tal informação é dada com certo ar de vitória, de orgulho de si mesmo: o conservadorismo, ciúme e machismo de Bento mais uma vez teve êxito sobre a vida de Capitu.

Como vimos, em tal evento narrativo cenário e figurinos demarcam um tempo histórico, o do século XIX, mas outros elementos como objetos cênicos e trilha sonora inserem a temporalidade contemporânea, com um conflito e uma dinâmica entre personagens que tanto podem ser compreendidos à luz dos costumes de séculos anteriores quanto aos de hoje em dia. Com uma momentânea suspensão da ordem cronológica dos eventos narrados, o micro-capítulo “O Baile” evidencia um dos padrões intrínsecos mais notáveis da obra ao delegar ao espaço do som, especialmente à trilha sonora, a função de mesclar tempos e espaços ao mesmo tempo em que cumpre um dos padrões mais relevantes do gênero melodramático ao traduzir sentimentos e intensificar dramaticidade das cenas, alternando o estilo musical em diálogo com o *status* do personagem na trama. Sobre a trilha sonora, Coca (2014) afirma que:

(...) A transformação acontece de acordo com os pensamentos do protagonista, a música não só acompanha a atmosfera da cena, dá o tom da mudança, que, no início, é de encantamento com Bentinho, falando dos braços da esposa e, logo depois, de um homem profundamente enciumado. As emoções foram reforçadas, portanto, pela música, evidenciando o quanto a trilha sonora teve um papel fundamental na tradução dos sentimentos das personagens e na dramaticidade das cenas, assim como no melodrama clássico (Coca, 2014, p. 74).

No espaço dos planos também esse atrito de tempo-espaço é proeminente no evento narrativo quando, por exemplo, os enquadramentos direcionam o foco para dispositivos eletrônicos utilizados pelos personagens assim como para a tatuagem de Capitu junto a cenários e figurinos de século anterior. Na esteira dos estudos de Bal (1999), compreendemos que tais oposições de tempos e espaços na poética de *Capitu* podem operar como um importante princípio de estruturação dos próprios significados da obra. Como já mencionamos em seções anteriores, essa mescla de temporalidades e espacialidades em uma produção baseada em outra obra amplamente conhecida mostra-se como um padrão estilístico da minissérie que convoca o espectador a um esforço cognitivo que envolve memória e conhecimento prévio, aos moldes do que Eco (1993) denomina como leitor de segundo nível, com possibilidade de relações que “não se limita apenas a compreender o texto, mas também a relacioná-lo com as intenções do autor, a indagar-se sobre o significado não imediato das palavras, das cenas, enfim da obra artística”. (Mungioli, 2017, p. 07). Uma atividade cognitiva ainda intensificada pela própria mescla de referências de outros gêneros e campos da arte como cinema, ópera, teatro, comédia etc. que aparecem “de maneira mais sutil, até mesmo velada e não são diretamente identificáveis, algumas

só serão percebidas pelo telespectador mais atento e com repertório para isso.” (Coca, 2013, p. 04).

Além da cena inicial do metrô (FIG. 68), que descrevemos no início deste trabalho, há ainda outros vários momentos de choque no espaço-tempo como, por exemplo, quando Dom Casmurro, nas poucas cenas externas da trama, caminha pelas ruas da cidade com seu figurino de fidalgo em meio a paredes com pichações (FIG. 69); ou ainda durante uma conversa confidencial entre Bento e Escobar que se dá no percurso de um elevador panorâmico (FIG. 70); e o passeio que as duas famílias realizam pela orla da cidade quando ao fundo surge no enquadramento a figura de uma mulher de biquíni na praia com um homem (FIG. 71). “O resultado é uma extrema ambiguidade da diegese, composta em parte pelo que se supõe tenha sido o universo de Machado de Assis e por elementos provenientes da época de realização da minissérie.” (Pucci Jr., 2012, p. 220). Ambiguidade esta que, conforme discutimos, está relacionada aos recursos acionados do modo de arte na narração e relacionada ao próprio conflito vivido pelo personagem protagonista, na medida em que a obra põe em destaque as questões subjetivas de Bento/Dom Casmurro.



FIG. 68



FIG. 69



FIG. 70



FIG. 71

Figuras 68 a 71: cenas filmadas em externas de *Capitu*.

Fonte: DVD de *Capitu*.

Mas ainda que opere com essa montagem que mescla temporalidades em espaços de fluidez, sem tanto apreço ao naturalismo, a narração de *Capitu*, com base no modo clássico, cumpre a função de contribuir para o entendimento da história pelo leitor-modelo, não deixar a atenção à deriva sobre o lugar em que a obra é encenada e, assim, continuar acompanhando o curso dos eventos em relação de causa e efeito, construindo o enredo junto à obra e preenchendo as lacunas de tempo, por exemplo sem interromper a linearidade cronológica e a progressão dramática da história. Ao mesclar paradigmas do modo clássico e de arte, a exemplo da combinação de regras espaciais nos cortes da montagem que não permitem ao espectador escapar do drama encenado e respeitam a relação de causalidade dos eventos (Thompson, Bordwell, 1976) ao mesmo tempo em que revertem certas funções espaciais e sobrepõem temporalidades, tais espaços e tempos não deixam de ser legíveis pelo espectador, ainda que sejam notáveis pelas motivações artísticas e que estejam diretamente implicados às características do personagem.

Mesmo que o Rio de Janeiro seja o lugar eleito para a encenação, com diversos trechos que se referem aos bairros e locais da cidade, a utilização de um espaço interno e antigo para a maior parte das cenas retira a cidade como ponto de referência, como aspecto central para a compreensão da história e funciona como espaço de atuação da fábula, servindo aos propósitos dramáticos. O enredo é ambientado no Rio de Janeiro dos séculos XIX e XXI, mas poderia ser em qualquer cidade grande brasileira urbanizada das mesmas épocas. Algo que é reforçado também pelas imagens externas que são mostradas, como as aéreas noturnas e diurnas da cidade contemporânea, as do metrô, as da orla da praia e as imagens em preto e branco. Isso porque, podemos dizer, o espaço e o tempo narrativos da obra também se referem a questões subjetivas do personagem, buscam também a ambiguidade do modo de arte como forma de inteligibilidade, comunicam estados mentais e psicológicos para além da objetividade dos acontecimentos narrados.

CONCLUSÃO

Apesar de não considerar este como o trabalho mais importante da minha vida e trajetória acadêmicas - pois tenho hoje a consciência de que esta é mais uma etapa obrigatória para, enfim, me tornar doutora, docente e cientista na área da Comunicação, com potencial carreira de muitos outros projetos, pesquisas, parcerias, caminhos e descobertas que ainda virão - certamente foi o mais difícil até aqui de produzir, chegar ao fim, entregar. Não só pela extensão e complexidade que uma tese de Doutorado demanda por princípio, mas também por ser um trabalho individual diante de uma realidade cada vez mais forte de produção coletiva que buscamos concretizar no grupo de pesquisa; por todas as transformações teóricas e metodológicas empreendidas durante o percurso de construção deste trabalho que passou por diversas versões desde sua primeira concepção para o processo seletivo do PPGCOM/UFMG em 2018; e ainda por todo o contexto externo e pessoal que envolveu meu período de Doutorado.

Estamos em 2023, em um Brasil significativamente distinto do que estava em 2019, quando essa jornada na UFMG iniciou. Para os que se tornaram mestres e doutores antes ou para os que começaram e se tornaram mestres e doutores nesse país depois, é (e creio que sempre será) bastante complicado e não palpável explicar a dimensão do que foi fazer pós-graduação e manter vivo o sonho de se tornar doutora entre os anos de 2019 e 2022, principalmente morando a 2.500km longe da cidade natal, sem o amparo e a estrutura cotidianas que só um núcleo familiar sólido é capaz de oferecer. Buscar foco e concentração em tese, em problema de pesquisa, em objeto empírico, em leituras e escritas acadêmicas enquanto o país inteiro era desfeito em grandes proporções por um governo violento, negacionista, corrupto, entre outros adjetivos nada agradáveis, foi um desafio que até o momento ainda não soube elaborar o suficiente para compreender melhor os efeitos colaterais e as sequelas que ficaram. E como se isso já não fosse por demais aterrador, em meio a todo caos nos deparamos com dois anos de pandemia que nos impôs isolamentos, medos, incertezas, repousos e perdas, muitas perdas.

Para além dos afetos que me acompanham e me auxiliam, foi o trabalho no Doutorado que me ajudou a ter algum nível de equilíbrio e foco, a não deixar os sonhos serem desfeitos e esquecidos, a manter a esperança em dias melhores e nos propósitos que me fizeram abdicar anteriormente de tantas coisas fundamentais à minha vida, a exemplo da convivência diária com minha família "de Belém". Mergulhar no trabalho, principalmente junto ao grupo de pesquisa, foi como se viciar em uma série ou telenovela que nos faz ter algum escape da realidade e nos ajuda a imaginar outros mundos possíveis, a enxergar a vida sob outras perspectivas.

Desse processo vieram as inquietações e transformações teórico-metodológicas experimentadas coletivamente. Entre 2020 e 2021, o caminho teórico-metodológico até então trilhado se tornou estreito e precisamos alterar a rota, encontrar vias mais largas para trafegar na direção dos nossos novos objetivos. Esta tese precisou ir junto, ainda que de certa maneira à parte do restante do comboio pela própria natureza do objeto empírico. Em alguma medida, foi estabelecida uma corrida contra o tempo para dar conta de atualizar leituras e perspectivas, construir certo domínio do que até então era desconhecido (a exemplo do campo da narratologia), reformular perguntas, escolhas, hipóteses, respostas. Um processo particularmente desafiador - em três idiomas impostos pelos textos - e ao mesmo tempo enriquecedor ao me permitir conhecer e experimentar um outro mundo de possibilidades de pesquisa em estudos de televisão.

Dentre as principais dificuldades enfrentadas ao longo dos últimos anos no decorrer deste trabalho, cito uma em específico: desapegar da ideia inicial de trabalhar com as três minisséries que são parte do *Projeto Quadrante* e construir uma tese possível, em um prazo possível, com $\frac{1}{3}$ do que *a priori* seria o objeto empírico estudado. Tal dificuldade foi superada, e o desapego concretizado, após alguns meses da qualificação em outubro de 2022 e de um longo processo de autonegociação para entender e aceitar que, de fato, ao considerar o estudo da narrativa e do estilo conjuntamente, seria mais proveitoso e faria mais sentido trabalhar com apenas uma minissérie e não mais as três. Como já havíamos avançado no trabalho com *Capitu*, uma obra que nos instigava e abria diversas possibilidades de investigação, reestruturamos mais uma vez a rota de interesses e assim continuamos.

No entanto, outra dificuldade daí se fez: como justificar a pertinência de em 2023 construir uma tese com um objeto empírico exibido em 2008, principalmente diante de um contexto televisivo de aceleradas transformações potencializadas pelo fortalecimento da internet, com os estudos voltados para o *streaming* cada vez mais tomando a dianteira na área da Comunicação, incluindo os do próprio grupo de pesquisa do qual faço parte? No que mais uma pesquisa sobre *Capitu* poderia, afinal, contribuir para a construção do pensamento e conhecimento científicos dentro dos estudos de televisão? Para resolver essa questão e conseguir chegar ao fim do processo, precisei reassistir à obra mais uma parcela de vezes, agora sob a perspectiva da pergunta e objetivos reelaborados, acionar outras leituras para encontrar respostas e um caminho de “reconciliação” com o trabalho. Nesse processo, e retomando as próprias sugestões apontadas na qualificação, priorizar as dimensões de tempo e espaço como foco das atenções e estabelecer um diálogo mais

amplo com os estudos dos modos de narração - mais uma vez com David Bordwell a mediar essa experiência - possibilitou compreender de forma mais profunda e confiante que estávamos diante de um fenômeno comunicacional televisivo que, mesmo depois de tantos anos desde a sua primeira e única exibição, ainda oferece perspectivas e potencialidades que dialogam com produções atuais, que podem lançar luz a respeito de outras obras de ficção seriada que vieram depois e que, no fim das contas, a minissérie nos serviu como meio de investigar e compreender questões mais amplas e profundas a respeito da poética de obras seriadas televisivas.

Retomemos, então, à questão-problema que guia este trabalho: *Como as dimensões de tempo e de espaço atuam na poética de Capitu e estão relacionadas tanto ao conflito central experimentado pelos protagonistas quanto aos modos de narração propostos pela obra?* Ao nos concentrarmos na poética de ficção seriada televisiva, ou seja, nos aspectos internos da obra, no que está posto no próprio texto, recorreremos aos estudos de narrativa e de estilo, a partir de diferentes campos do conhecimento, para operar metodologicamente as análises. Para tentar responder a essa pergunta, buscamos na própria minissérie as categorias analíticas que emergiram no processo de (re)assistência. Ao todo, foram quatro selecionadas: a) identificação dos modos de narração e convenções genéricas; b) aspectualização dos personagens; c) narrador-personagem; d) configuração do espaço-tempo. Para cada categoria elegemos um evento narrativo que pudesse exemplificar como tais categorias constroem as dimensões de temporalidades e espacialidades na poética em diálogo com o conflito dramaturgico e com distintos modos de narração e gêneros empregados.

Ao nos debruçarmos sobre o objeto empírico, entendemos que trabalhar a partir das características e recursos dos modos de narração clássico e de arte dariam conta de apreender as especificidades de *Capitu*, guiar também o processo. Nos encontros e reencontros com a obra e com as leituras, percebemos que a minissérie realiza a empreitada de partir das premissas do modo clássico para narrar os eventos narrativos em ordem de causa e efeito, com certa unidade de tempo e espaço, e acionar do modo de arte possibilidades e recursos que deem conta de expressar, simbolizar e comunicar aspectos subjetivos relacionados ao conflito interno e externo do protagonista e de estimular na audiência o efeito cognitivo da dúvida, da ambiguidade, da abertura a diversas interpretações, assim como faz a obra literária de origem. E é no diálogo entre dramaturgia e estilo que essa mescla é concretizada, que os efeitos são construídos na poética audiovisual. Para além disso, ainda que não tenha sido foco prioritário de abordagem na pesquisa

por questões teórico-metodológicas já expostas, as convenções narrativas e estilísticas do gênero melodrama em ficção seriada televisiva fazem-se presentes em *Capitu*, são também guia e premissa para a construção dos efeitos e para operar a mescla com outros gêneros narrativos e artísticos como teatro, cinema, ópera, tragédia, épico etc. Um dos aspectos proeminentes dessa característica é a alta comunicabilidade da obra ao expor ao máximo o grau de autoconsciência da narração de que a obra se dirige a um espectador, junto a um significativo grau de conhecimento ao nos deixar em sintonia até mesmo com a atividade mental do narrador e protagonista, ainda que a obra opere com certa ambiguidade e praticamente sob um único ponto de vista.

Diversos outros estudos, como Coca (2013), apontam para a mescla de gêneros, ou “mestiçagem de discursos” (p. 02), mantendo fidelidade ao texto original da obra literária como um dos aspectos centrais que apresentam como resultado “uma sintonia entre os séculos XIX e XXI, que provoca inquietação” (2013, p. 02). Para além de tais interpretações a respeito de *Capitu*, pela perspectiva de investigação que adotamos (convocada pela poética do próprio objeto), percebemos que tal compressão e sintonia de tempos e espaços está diretamente relacionada, na obra, ao conflito objetivo e subjetivo do protagonista que a sobreposição de recursos do modo clássico e modo de arte possibilitaram construir e comunicar.

Diante das evidências alcançadas no processo de pesquisa, a tese que defendemos, de forma sintética, é a da *atemporalidade e universalidade* construídas na poética de *Capitu*, centralmente por meio do tempo e do espaço configurados na obra pela narrativa e pelo estilo. O conflito central vivido pelo protagonista, o arco de degradação moral e psíquica de Bento/Dom Casmurro, com as questões internas que ele carrega, é algo que pode ser potencialmente experimentado por qualquer sujeito, independente do tempo e do lugar em que vive. Seu ponto de vista dos eventos, suas reações exacerbadas, suspeitas e desconfianças em relação à *Capitu* são parte da estrutura social e cultural do machismo, do patriarcado, do conservadorismo e da cisheteronormatividade, não exclusivas do século XIX ou século XXI nem mesmo do Rio de Janeiro ou Brasil. As questões que emergem da construção poética da minissérie podem ser - e efetivamente são muitas vezes - vivenciadas por qualquer um, a qualquer tempo ou lugar. Não é incomum ouvir, ver ou mesmo experimentar situações no dia a dia em que tais comportamentos de Bento/Dom Casmurro são semelhantes à vida real.

Na obra audiovisual, esse caráter de atemporalidade e universalidade transpõe-se em diversas soluções ao longo de todos os capítulos, desde a construção dos personagens, como já

abordamos acima, até estratégias de encenação, direção de arte, montagem, figurino, objetos cênicos etc. que mesclam e desestabilizam tempos e espaços. No entanto, mantêm alinhamento com a linearidade cronológica e a unidade de tempo-espaço oferecidas pelo enredo. Para Bianchi e Coca (2015), *Capitu* conseguiu atualizar o romance de Machado de Assis viabilizando uma sintonia entre séculos distintos, o que provoca certa inquietação e diferentes reflexões.

Ao longo deste trabalho falamos, entre outros pontos, sobre a presença de um narrador dramatizado que se mescla e se choca com o tempo-espaço de suas memórias e versões anteriores; sobre a aspectualização dos personagens centrais que convoca diferenciação entre eles sobre o espaço-tempo em que habitam com seus comportamentos e costumes; sobre os recursos de estilo incorporados como padrões que desestabilizam tempos e espaços, mas sem desorganizar no espectador a percepção de em qual tempo cronológico da vida do personagem se passa o argumento nem em qual espaço de ação é construída a encenação.

Como exemplo, para lembrar, destacamos a trilha sonora como um desses recursos utilizados para configurar tal sentido de atemporalidade e universalidade e que ao longo desse trabalho fez-se presente em vários momentos. Escobar é um seminarista que performa com trilha de Pink Floyd; a história pregressa de dona Glória é apresentada por Dom Casmurro ao som de AC/DC; um *rap* de Marcelo D2 embala imagens aéreas da capital carioca; a música-tema do romance entre Bentinho e Capitu é um *indie rock*, entre outros tantos exemplos. Além disso, tem-se ainda a presença de objetos cênicos contemporâneos como celulares, fones de ouvido e *iPods*; cenários externos como elevadores e metrô; caracterização de personagens com figurinos do século XIX e tatuagens coloridas no corpo etc. Esses e outros elementos estilísticos são cruciais na obra para os atravessamentos entre tempos e espaços diversos mantendo fidelidade na obra audiovisual aos encargos dramaturgicos.

Destacamos também a relação de nosso empreendimento de pesquisa com o campo da Comunicação ao compreender que a construção poética de tais obras de ficção seriada televisiva constitui-se como proposta e processo de interação que busca construir certos efeitos na audiência, no encontro com tais obras. E que tal poética constituída em *Capitu* possibilita outros e novos modos de interagir entre a obra e o espectador, outros processos de construção de sentidos, de co-criação de uma adaptação literária, guiados pelas diretrizes estabelecidas na própria feitura e costura da obra em si.

Outros enredos e limitações

Em outro estudo sobre ficção seriada televisiva, Mungioli (2017) aponta para a possibilidade de compreender a mescla de temporalidades (uso de *flashbacks*, *flashforwards*, *in media res* etc.) como possível experiência de complexidade narrativa a partir dos estudos de Mittell (2012). Há ainda outros investimentos mais recentes (Rocha, 2023) que destacam a mescla de gêneros narrativos, com recuo do melodrama e surgimento de outros gêneros pregnantes, como também possíveis experiências de complexidade narrativa nas obras seriadas brasileiras contemporâneas. Sem descartar tais perspectivas, mas sim buscando um diálogo ou acréscimo de possibilidades de investigação, acreditamos que, diante do percurso de pesquisa elaborado, a mescla dos modos de narração concretizada em *Capitu* pode configurar também uma experiência de complexidade narrativa, de certa forma pioneira na história da teledramaturgia brasileira e ainda pouco explorada por estudiosos da área.

Ao recorrer a recursos do modo de arte, junto ao modo clássico e ao melodrama, a minissérie abriu mais espaços e perspectivas para explorar narrativa e estilisticamente questões internas do personagem, trazer à tona e à imagem e som aspectos mentais e psicológicos que colaboram diretamente para a construção da ambiguidade tanto do personagem quanto da história que ele conta; para a presença de um narrador-personagem que seleciona os eventos, conduz as interpretações, os tempos e espaços; para a emergência temática na costura dos acontecimentos; para destacar na poética crises existenciais experimentadas pelos personagens, para as quais a ruína moral é a única solução, e que se relacionam a características recentes de obras seriadas do gênero drama televisivo (Silva, 2015).

A mescla dos modos clássico e de arte na poética de *Capitu* tornou mais palpável e visualmente possível o jogo entre objetividade e subjetividade que acrescenta mais camadas de interpretações ao enredo e estimula maior atividade cognitiva do espectador, por exemplo ao tentar decifrar o que é ilusão do que é realidade na obra. Além disso, relaciona-se também a questões contemporâneas na medida em que no modo de arte para o audiovisual, “a narração se torna um pronunciamento implícito sobre as condições da vida moderna” (Fabe, 2004, p. 153)³⁸, com os dilemas, conflitos, comportamentos etc. que daí emergem.

³⁸ Do original: “(...) the narration becomes an implied pronouncement on the conditions of modern life” (Fabe, 2004, p. 153).

Apesar de tecermos ao longo do trabalho fios condutores para esta interpretação dos resultados, tal perspectiva de estudo, no entanto, não foi profundamente contemplada e explorada neste trabalho por limitações de tempo, de fôlego e pelo próprio foco de abordagem que adotamos. Mas entendemos que, de alguma maneira, a trilha de investigação nesse caminho pode futuramente gerar outras pesquisas e análises que aprofundem teórica e metodologicamente tal perspectiva do fenômeno. Ou seja, pensar em se e como a mescla de modos de narração exerce influência na poética de obras seriadas contemporâneas que temos produzido de forma intensa.

Conforme ressaltamos no início, ao longo do percurso de leitura deste trabalho deve ter sido notável a relativa ausência de um investimento mais robusto e concreto na discussão teórica e analítica a respeito dos estudos de gêneros narrativos empregados em *Capitu*. Tal escolha foi feita por entendermos que, neste momento, o foco de nosso trabalho não comportaria essa empreitada por estar direcionado mais aos efeitos cognitivos, aos modos de narração, aos tempos e espaços narrativos. Isso porque, de acordo com perspectivas de Grodal (1997), Carroll (1999) e outros autores, os gêneros narrativos são concebidos para gerar efeitos emocionais específicos que, juntos aos efeitos cognitivos, colaboram na construção poética e na experiência que cada obra audiovisual terá sob um espectador possível. Portanto, concentrar esforços para os gêneros nos demandaria também adentrar o terreno das emoções, o que, para além de ser um campo ainda muito recente nos processos engendrados pelo grupo, poderia dispersar a atenção aos propósitos e objetivos desta tese. Tal causa pendente, no entanto, já está em fase de pesquisas e trabalhos em projetos do COMCULT, incluindo possibilidades de investigações em nível de pós-doutorado, sendo esta a nova etapa de construção coletiva do grupo.

Por último, um desabafo de cunho pessoal. Durante o processo de pesquisa e escrita desta tese, muitas vezes me vi diante da vontade de desistir, mudar de objeto, trilhar outro rumo. O que é muito comum entre discentes de pós-graduação. Nos concentramos por tanto tempo em determinada coisa que chegamos ao ponto de não querer mais, de não aguentar mais, de duvidar de que aquilo será proveitoso para alguém de alguma forma e até para si mesmo. Cada vez que eu precisava reassistir à *Capitu*, que dava *play* no menu do DVD com a mesma música de introdução, revirava os olhos pensando “de novo isso?” ou “pra quê isso?”. Mas cada vez que eu apertava o *play* em algum capítulo para rever cenas e sequências, lá estava eu mais uma vez encantada do mesmo modo que estive da primeira vez quando assisti à minissérie em 2008. Pensava então “que coisa bonita de se ver!” ou ainda “que bom que escolhi permanecer nesse caminho!”. E assim foi,

por todo o tempo de trabalho, nessa relação ambígua com minha própria pesquisa, entre o cansaço e o (re)encantamento. E a cada vez que o DVD travava no único computador da casa com dispositivo para tal leitura, e com isso precisava reiniciar todo capítulo para voltar ao ponto desejado (atrasando bastante o processo), junto à vontade de largar tudo e deixar para continuar em outro momento vinha também a compreensão de que concretizar *Capitu* como objeto empírico era também um gesto de manter viva a memória e a importância dessa obra diante de um contexto em que muito do que produzimos para o audiovisual foi perdido, esquecido, negligenciado. Nosso país conquistou a excelência em produzir ficção seriada televisiva, mas não em preservar tal produção para outras gerações.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Mariana. Telenovela, sofrimento e drogadição: construções estilísticas e narrativas em *Vale Tudo, O Clone e Verdades Secretas*. **Dissertação de Mestrado**. Unama, 2018. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1bMqjDrOWT_stjMG9Ivo5h5YLX7COg3hs/view>. Acesso em 13 mar. 2021.

ALMEIDA, Mariana. Experiências modernas de tempo na ficção seriada televisiva latino-americana: apontamentos iniciais a partir da minissérie Dois Irmãos. **Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom, Belém, 2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-2243-1.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2020.

ANCHIETA, W. Personagens em processo: narração em Better Call Saul. **Tese de doutorado**, UFF, 2021. Disponível em <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/22456>>. Acesso em 16.01.22.

ARISTÓTELES. **Poética** [tradução de Eudoro de Sousa]. Lisboa: INCM, 2003.

BAL, M. **Teoría de la narrativa** (una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra, 1990.

BALOGH, A. M. Minisséries: la crème de la crème da ficção na TV. **Revista USP**, n. 61, 2004, p. 94-101. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13321>>. Acesso em 30 mai. 2022.

BECKER, Caroline Valada. **Dom Casmurro e Capitu**: poéticas da palavra e da imagem. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2010.

BIANCHI, G. S.; COCA, A. P. Diálogo e ruptura: o processo da hibridação entre as linguagens na criação da microssérie Capitu. **Revista Rumores**, n. 18, v. 9, 2015.

BIDEMY, B. Y. Linguagens de Capitu, a minissérie de Luiz Fernando Carvalho. **Papéis**, v. 23, n. 46. UFMS: Campo Grande, 2019.

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, D. Intensified continuity visual style in contemporary american film. **Film Quarterly**, v. 55, n. 3. University of California Press, 2002, p. 16-28.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Papyrus Editora. Campinas, 2008.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.

BORDWELL, D. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film Art: an introduction**. 8 ed. Nova York: McGraw-Hill, 2008.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. **The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960**. Ed. Routledge: Londres, 2005.

BRANIGAN, E. **Narrative Comprehension and Film**. Ed. Routledge: Londres, 1992.

BRANIGAN, E. Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film. Ed. Mountain Publishers: Berlim, 1984.

BUONANNO, M. Seriality: Development and Disruption in the Contemporary Medial and Cultural Environment. **Critical Studies in Television**. The International Journal of Television Studies, 14(2), 2019, p. 187–203. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/174960201983466>>.

BUSCOMBE, E. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.

BUTLER, Jeremy G. **Television Style (Kindle Edition)**. Ed. Routledge. Nova York, 2010.

CAPELLO, G. **La ficción desbordada**. Narrativa y teleseries. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016.

CARROLL, N. Film, Emotion and Genre. In: PLATINGA C. & SMITH G. M. (eds). **Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion**. Johns Hopkins University Press, 1999.

CASTRO, Isabel Alencar de. Entre a televisão e as artes visuais: a “estética da aproximação” em produções seriadas de Luiz Fernando Carvalho (2005 a 2010). **Tese de Doutorado**. UFRGS, 2017.

CHATMAN, S. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Ed. Cornell University: Nova York, 1978.

CHATMAN, S. **Reading narrative fiction**. Ed. Macmillan Publishing Company: Nova York, 1993.

COCA, Adriana Pierre. As continuidades e aproximações do gênero melodrama na adaptação televisual de *Dom Casmurro*. **Verso e Reverso**, vol. XXVIII, n. 68. Unisinos, 2014.

COCA, A. P. Entre diálogos: a literatura através da microssérie Capitu. **Revista Dito Efeito**, v. 4, n. 4, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de/article/view/2123>>. Acesso em 20 fev. 2021.

DAL FARRA, M. L. **O narrador Ensimesmado**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

DOMINGOS, A. “Há algum exagero nisso”: intermedialidade e sentido entre Dom Casmurro e Capitu. **Revista 2i**, v. 2, n 1, 2020, pp. 13-26.

ECO, U. **Lector in Fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo**. Cambridge: Lumen, 1993.

FABE, Marylin. **Closely watched films: an introduction to the art of narrative film technique**. University of California Press: Berkeley, 2004.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Ed. Vega Universidade, 1972.

GERBASE, Carlos. A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. **Significação**, v. 41, n. 41, 2014, p. 37-56.

GOMES, W.S. Estratégias de Produção de Encanto. O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. In: **The Mwang's Book**. Laboratório de análise fílmica, Póscom - UFBA: Salvador, 2004.

GRODAL, T. **Moving pictures: a new theory of film genres, feelings and cognition**. Oxford University Press: New York, 1997.

KINCAID, D. L. Drama, Emotion, and Cultural Convergence. **Communication Theory**, vol. 12, n. 2, 2002, pp. 136-152.

KLECKER, Cornella. **Spoiler alert! Mind-tricking narratives in contemporary Hollywood film**. Film and television studies, vol. 2. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2015.

LEITE, R. B. T. Apontamento sobre o uso das cores na construção da personagem Capitu. **Anais do 35º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Manaus: Intercom, 2013.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. DOI 10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34.

LOPES, Maria Immacolata V. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, ano 3, n. 1. São Paulo, 2009, p. 21-47.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. O bruxo solto: recepção crítica da microssérie Capitu. **Revista Rumores**, vol. 9, n. 17. 2015.

MCKEE, R. **Story – substance, structure, style, and the principles of screenwriting**. Nova Iorque: Harper Collins, 2003.

MITCHELL, W.J.T. **Teoría de la imagen**: ensayos sobre representación verbal y visual. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2009.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**, ano 5, n. 2. São Paulo: USP, 2012.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Minissérie Grande Sertão Veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. **Tese de doutorado**. USP, 2006. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11052009-153059/pt-br.php>>. Acesso em 28 dez. 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador da minissérie Capitu. **Líbero**, v. 16, n. 31. São Paulo, 2013, p. 105-114.

MUNGIOLI, M. C. P. Poética das séries de televisão: elementos para conceituação e análise. **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Curitiba: Intercom, 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2621-1.pdf>>. Acesso em 13 fev. 2023.

OLIVEIRA, D. M. A releitura do silêncio de Capitu. **Scripta Alumni** - Uniandrade, n. 23, 2020.

ORTEGA, V. R.; SANTOS, R. R. **Spanish Horror Film and Television in the 21st Century**. Routledge, 2023.

PAIVA, C. As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva. **Bocc**, 2007. Disponível em: <<http://bocc.ufp.pt/pag/paiva-claudio-minisseries-brasileiras.pdf>>. Acesso em 17 jul. 2020.

PEREIRA, R. M. Um bocadinho de chão: uma investigação sobre as televisualidades da terra e suas matrizes culturais, em telenovelas de Benedito Ruy Barbosa. **Tese de Doutorado**. UFMG, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B6HMYT>>. Acesso em 06 jun. 2019.

PHELAN, J. **Reading People, Reading Plots** – character, progression, and the interpretation of narrative. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

PHELAN, J. **Somebody telling somebody else**: a rhetorical poetics of narrative. Ed. The Ohio State University Press: Columbus, 2017.

PICADO, B. Encenação e aspecto: inflexões estilísticas da *mise-en-scène* da obra seriada televisiva de Aaron Sorkin. **Revista Aniki**, vol. 6, n. 1, 2019, p. 82-106.

PICADO, B.; SOUZA, M. C. J. Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. **Revista Matrizes**, v. 12, n. 2. São Paulo, 2018.

PISANTY, Valentina. From the model reader to the limits of interpretation. **Semiotica**, n. 206, 2015, p. 37-61.

PUCCI JR., R. L. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. **Matrizes (Online)**, v. 5, p. 213, 2012.

REIMÃO, S. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ed. EACH, 2021.

RIBEIRO, Isabella Ferreira Viana. **Estética educativa, emancipação e artesanato intelectual: o que Luiz Fernando Carvalho nos ensina na TV?** Anais do VI Congresso Latino Americano de Compreensão Leitora. Goiás, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 3**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, S. M.; SILVEIRA, L. L. Gênero televisivo como mediação: possibilidades metodológicas para análise cultural da televisão. **Revista E-Compós**, v. 15, n. 1. Brasília, 2012.

ROCHA, S. M.; PUCCI Jr., R. L. (Orgs.). **Televisão: entre a metodologia analítica e o contexto cultural**. Ed. A Lápis: São Paulo, 2016.

ROCHA, S. M. Análise da televisualidade e proposições sobre o regime estético televisivo. In: ROCHA, S. M.; FERRARAZ, R. (Coord.). **Análise de ficção seriada: metodologias e práticas**. Ed. Insular: Florianópolis, 2019.

ROCHA, S. M.; ALVES, M. L. C.; OLIVEIRA, L. F. A história através do estilo televisivo I: a Revolta da Vacina na telenovela Lado a Lado. In: ROCHA, S. M. (Coord.). **Estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural**. Ed. Insular: Florianópolis, 2016.

ROCHA, S. M.; SILVA, M. V. M.; ANCHIETA, W.; FERREIRA, M. A.; ARANTES, L. M. C. Expansões do modelo clássico de *storytelling* e a conquista atencional em produções da Netflix no Brasil: 3%, Coisa Mais Linda e Boca a Boca. Anais do 30º Encontro Anual da Compós, 2021, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Campinas: Galoá, 2021. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/expansoes-do-modelo-classico-de-storytelling-e-a-conquista-atencional-em-producoes-da-netflix-no-brasil--3---coisa-mais-#>>. Acesso em 14 jun. 2021.

ROCHA, S. M.; SILVA, M. V. M.; FERREIRA, M. A.; EVANGELISTA, I. L. R.; ANCHIETA, W. O narrador transtornado: ideologia e intenção textual na série O mecanismo (Netflix, 2018). Anais do 31º Encontro Anual da Compós, 2022a, Imperatriz. Campinas: Galoá, 2022a. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2022/papers/o-narrador-transtornado--ideologia-e-intencao-textual-na-serie---o-mecanismo-----netflix--2018->>. 25 mai. 2022.

ROCHA, S. M.; SILVA, M. V. M.; ANCHIETA, W.; SILVA, M. O. S.; FERREIRA, M. A.; COLARÉS, D. M. De dentro para fora: relação entre enredo e características de serviços de VoD no Brasil. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 21, n. 40, 2022b. Disponível em: <Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/869>>. Acesso em 10 de fev. 2023.

ROCHA, S. M.; FERREIRA, M. A. . Telenovela na Era do Streaming: Inovações Narrativas e Questões de Serialidade em Todas as Flores, do Globoplay. **Conexión**, v. 19, p. 1-17, 2023.

ROCHA, S. M. Produzimos narrativas complexas? Hibridismo de gênero e efeitos emocionais em séries brasileiras de streaming. **Revista Interin**, v. 28, n. 2, 2023, p. 36-52.

SANTOS, M.; RIBEIRO, I. F. V. Sedução do realismo, aviltamento do artifício: história, tempo e anacronismo em *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho. *Anais do SILEL*, v. 3, n. 1. EDUFU: Uberlândia, 2013

SILVA, M. V. M. Televisualidades da matriz religiosa espiritualista brasileira: Uma análise estilística das telenovelas espíritas. **Tese de doutorado**. UFMG, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50247>>. Acesso em 18 jul. 2023.

SILVA, M. V. B. Origem do drama seriado contemporâneo. **Matrizes**, v. 9, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/100677>>. Acesso em 28 set. 2021.

SOUSA, S. L.; SANTANA, G. F. Dos lábios que narram ao olho invisível. **Todas as Letras**, v. 22, n. 3, 2020. Disponível em: <<https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/13573>>. Acesso em 25 abr. 2021.

TEIXEIRA, J. S. **Regimes de serialidade**, v. 3. Para botar no papel. Benditas: Salvador, 2020.

THANOULI, E. Post-classical narration: a new paradigm in contemporary cinema. **New Review of Film and Television Studies**, v. 4, n. 3, 2006, p. 183-196. DOI: 10.1080/174003006009819002006.

THOMPSON, K. **Storytelling in the new Hollywood**: understanding classical narrative technique. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

THOMPSON, K. **Storytelling in film and television**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

THOMPSON, K; BORDWELL, D. Space and Narrative in the Films of Ozu. **Screen**, v. 17, n. 2, 1976, p. 41–73. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/screen/17.2.41>>. Acesso em 20 ago. 2023.

VIEIRA, M. Dramaturgia seriada contemporânea: aspectos da escrita para a tevê. **Lumina**, v. 8, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21122>>. Acesso em 12 de set. 2023.

WILLIAMS, L. Melodrama revised. In: BROWNE, N. **Refiguring American film genres**: history and theory. Berkeley: University of California Press, 1998.

Minissérie

CAPITU. Rede Globo. Direção geral: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Euclides Marinho. 2008. Minissérie. 5 capítulos. Em média 50 minutos cada.