

## Metalepse em *Capitu*: transgressões narrativas na ficção televisual<sup>1</sup>

Letícia Xavier de Lemos CAPANEMA<sup>2</sup>  
FIAMFAAM Centro Universitário, São Paulo, SP

### Resumo

Este estudo objetiva examinar a metalepse enquanto recurso de complexificação narrativa presente na minissérie brasileira *Capitu* (REDE GLOBO, 2008). Adaptada do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, a obra televisual transpõe, de maneira singular, o artifício da “transgressão entre mundos narrativos” (WOLF, 2009) da configuração literária para a audiovisual. Nosso propósito é, portanto, destacar a metalepse em sua potencialidade de espessamento narrativo, relacionando-a ao fenômeno da narrativa complexa autorreferencial e contribuindo, assim, para uma possível narratologia da televisão.

**Palavras-chave:** metalepse; autorreferência; ficção televisual; complexidade narrativa.

### Introdução

Sabemos que o tema da complexidade narrativa tem ganhado maior propulsão no âmbito dos atuais estudos da ficção fílmica e televisual<sup>3</sup>. A palavra “complexidade” tem sido frequentemente associada a uma espécie de configuração narrativa que se distinguiria, por oposição, da narrativa simples ou convencional. No entanto, não há consenso sobre o significado da expressão “narrativa complexa”. De fato, o termo ainda é objeto de discussões e definições diversas por parte de pesquisadores da narrativa. Com efeito, trata-se de um vocábulo polissêmico, utilizado em contextos variados.

Em pesquisa anterior (CAPANEMA, 2016), debruçamo-nos sobre as noções de narrativa complexa decorrentes de estudos literários, fílmicos e televisuais com o intuito de buscar uma possível maior precisão na definição desse tipo particular (e ao mesmo tempo plural) de configuração narrativa. Ao final desse percurso, contudo, constatamos a existência de um conjunto, ainda diverso e heterogêneo, de características relacionadas à

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e professora do curso de graduação em Rádio e TV, graduação tecnológica em Produção Audiovisual e pós graduação em Produção Executiva e Gestão de Televisão do FIAMFAAM Centro Universitário.

<sup>3</sup> Dentre as obras que tratam da complexidade narrativa no cinema e na televisão, destacamos, respectivamente, os livros: **Puzzle Films**: complex storytelling in contemporary cinema, coletânea de artigos editada por Warren Buckland (2009), e **Complex TV**: the poetics of contemporary television storytelling, livro de Jason Mittell (2015).

noção de complexidade narrativa. Todavia, os resultados da pesquisa empreendida, embora plurais, permitiram-nos caminhar rumo a um sentido mais acurado do que seja esse fenômeno narrativo. Dessa maneira, propusemos associar a complexidade narrativa à predominância da autorreferencialidade, entendida como o movimento da narrativa de voltar-se sobre si, seja de maneira conteudística, formal ou enunciativa. Defendemos a ideia de que a complexificação se concretiza mediante estratégias autorreferenciais que acarretam o espessamento da narrativa, implicando na ampliação das camadas de leitura e interpretação das obras. O estudo nos forneceu diversos exemplos de estratégias autorreferenciais que provocam a complexificação narrativa de obras literárias, filmicas e televisuais. Considerando o vasto universo de artifícios narrativos autorreferenciais, foram abordados: a repetição, a recorrência, o *loop* narrativo, a intertextualidade, a metalepse, a construção em abismo, a reversão, a duplicidade, o paradoxo, a ironia, a paródia, o jogo narrativo, a hibridação de estruturas, a mistura de gêneros, as distorções temporais, entre outros. Assim, no escopo deste artigo, destacamos a metalepse dentre os diversos recursos narrativos autorreferenciais, visando analisar sua presença na ficção seriada de televisão.

A metalepse é aqui entendida como estratégia de complexificação autorreferencial, visto que atua nos mecanismos internos da ficção, desestabilizando a distinção entre os níveis narrativos e, portanto, criando o espessamento das relações estruturais da obra. Como veremos, o trânsito entre níveis cria outras camadas de leitura da obra ficcional, na medida em que aponta para a própria narrativa e, em consequência, pode ativar reflexões sobre o processo narrativo (metanarrativa) e sobre a artificialidade da ficção (metaficção).

Para tratar da metalepse como estratégia de complexificação narrativa, faremos uma breve análise da minissérie brasileira *Capitu*<sup>4</sup>, adaptação televisual do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, autor considerado, por Affonso Romano de Sant'anna (1979), um dos precursores da narrativa de estrutura complexa na literatura brasileira. *Capitu*, personagem do romance *Dom Casmurro* que dá nome à minissérie, é tida como uma das mais enigmáticas personagens da literatura nacional. A minissérie, composta por cinco capítulos, representa um relevante caso de adaptação e potencialização de estratégias da complexidade narrativa da literatura para a televisão, em especial o artifício da metalepse. Além disso, a série *Capitu* é muitas vezes associada à noção de uma estética pós-moderna e à renovação de padrões expressivos e narrativos na televisão brasileira (PUCCI, 2012).

---

<sup>4</sup> CAPITU. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo, 2008.

Para compreender o mecanismo que opera a transposição da metalepse do romance *Dom Casmurro* para o meio televisual, resgatamos as diferenças entre enunciação verbal e audiovisual, conforme apontadas por Gaudreault e Jost (2009). De acordo com esses autores, a narração audiovisual (fílmica ou televisual) é mais complexa que a literária e se manifesta por meio de outros recursos além do suporte verbal, como o sonoro e o visual. Dessa maneira, a narração em *Capitu* não é apenas uma voz, é também imagem, ação e montagem.

Nessa série televisual de Luiz Fernando Carvalho, distinguimos metalepses que transpõem para a televisão os mesmos recursos usados pela literatura, mas também encontramos outras que exploram tipos de transgressões totalmente distintos da versão literária. O estudo da metalepse em *Capitu* se insere, portanto, em uma pesquisa mais ampla que visa investigar a noção de narrativa complexa a partir de seus aspectos autorreferenciais.

## 1. Metalepse: o conceito

Foi Gérard Genette que introduziu a noção de metalepse na narratologia, tomando por empréstimo o termo da retórica (*metalepsis*)<sup>5</sup> para aplicá-lo aos estudos de níveis narrativos. Em *Figures III* (1972), Genette apresenta uma de suas primeiras abordagens, caracterizando a metalepse como “a passagem de um nível narrativo a outro”<sup>6</sup> (1972, p. 243, tradução nossa). O autor se refere ao fenômeno da metalepse como ultrapassagem da “fronteira movediça, mas sagrada, entre dois mundos: aquele em que se conta e aquele de que se conta” (1972, p. 245, tradução nossa)<sup>7</sup>. Nesse sentido, a contaminação entre níveis narrativos ocorre, segundo Genette, nos movimentos de intrusão do narrador ou narratário no universo da história que é contada ou o inverso.

As investigações que sucedem à fundadora definição de Genette alargam os contornos do termo. O conceito é retrabalhado por diversos autores (WOLF, 2009; COHN, 2012; PÍER e SCHAEFFER, 2005, entre outros) que o ampliaram, identificando o fenômeno em outras formas expressivas além da literatura. O próprio Genette retoma o assunto no livro *Métalepse. De La figure à La fiction* (2004), para alargar sua definição

<sup>5</sup> *Metalepse* é uma figura retórica que consiste em expressar uma ação ou ideia mediante outra relacionada metonimicamente com ela. Exemplo: a frase “lembra-te da promessa que me fizeste?” significa, na realidade, “Cumpra a promessa” (BERISTÁIN, Helena. **Dicionário de Retórica e Poética**. México: Porrúa, 1995, p. 319).

<sup>6</sup> « Le passage d’un niveau narratif à l’autre » (GENETTE, op. cit, 1972, p. 243).

<sup>7</sup> « Frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l’on raconte, celui que l’on raconte » (Ib., p. 245).

primeira. Partindo da definição original (*metalepsis* como figura retórica), o autor estende o conceito para aplicá-lo aos estudos narrativos da ficção, identificando o fenômeno em diversas formas de representação, como o cinema, o teatro e a televisão. Assim, Genette transpõe a noção inicial de metalepse como passagem “da figura à ficção” e desenvolve a ideia de que se trata de um artifício apto a se tornar uma das formas mais sofisticadas e mais inventivas do *mise en abyme*, ou seja, um recurso que estabelece relações entre dois ou mais mundos diegéticos organizados por incorporação (um contido no outro).

Wolf vai além e inclui no gênero metalepse as representações não ficcionais, buscando abarcar a pluralidade do fenômeno. Assim, o autor define a metalepse como “transgressão geralmente não acidental e paradoxal de bordas entre níveis ou (sub)mundos que são ontologicamente ou logicamente diferenciados”<sup>8</sup> (WOLF, 2009, p. 50). Nessa linha de pensamento, Wolf sintetiza as características que, pela sua perspectiva, são inerentes à metalepse (2009, p. 51-52), quais sejam:

1. trata-se de um fenômeno intencional, não acidental;
2. é observável em narrativas de quaisquer gêneros, em quaisquer mídias, inclusive em narrativas não ficcionais;
3. pressupõe a existência de pelo menos dois mundos ou níveis (onto)lógicos, sendo um deles dentro da representação, e o outro, a representação ela mesma;
4. encerra caráter paradoxal, pois efetiva a transgressão de níveis que, em princípio, são incomunicáveis entre si, tratando-se, portanto, de uma transgressão de natureza impossível.

Para tratar da metalepse na ficção televisual seguiremos a definição de Wolf. De sentido mais amplo, sua concepção de transgressão dos níveis narrativos nos parece mais adequada para compreender os diversos paradoxos presentes na série *Capitu*. Antes, contudo, é necessário alguns esclarecimentos preliminares sobre a questão dos níveis narrativos.

### *Níveis narrativos (ou diegéticos)*

---

<sup>8</sup> “Phenomenon occurring exclusively in representations, namely as a usually non-accidental and paradoxical transgression of the border between levels or (sub)words that are ontologically [...] or logically differentiated” (WOLF, op. cit., 2009, p. 50).

Dá-se o nome de níveis narrativos à classificação teórica que visa diferenciar os níveis de “onde se fala” ao narrar uma história e de “onde atuam” os personagens e eventos narrados. Como nos lembra Píer e Schaeffer, toda narrativa é construída a partir de pelo menos dois níveis claramente distintos: “o nível da narração e o nível dos eventos narrados”<sup>9</sup> (2005, p. 11). A expressão *níveis narrativos*, proposta por Genette (1972, p. 238) como um aspecto particular da *voz* narrativa, designa, pois, as circunstâncias da enunciação de uma narrativa. De maneira geral, os estudos narratológicos distinguem os seguintes níveis narrativos:



Figura 7: Diagrama que representa os níveis narrativos.<sup>10</sup>

De acordo com Lopes e Reis (1988, p. 133-134), extradiegético é o nível primário, de onde podem emergir outros níveis narrativos. É a categoria que corresponde ao mundo exterior à história contada, de onde se narra e de onde agem as entidades que interferem na narrativa. Nele se posicionam o narrador implícito (ou instância enunciativa) e o leitor ou espectador implícito. Já o nível intradiegético ou diegético corresponde ao mundo secundário, onde se localizam os personagens e eventos que integram a história. E o nível hipodiegético, mundo terciário, diz respeito à camada de histórias encaixadas no nível intradiegético. Vale lembrar que o termo hipodiegético se refere ao mesmo conteúdo que Genette (1972) denomina de metadiegético. Em substituição ao termo genettiano, Mieke Bal (1977) propõe a expressão hipodiegético para designar o nível “constituído pela enunciação de um relato a partir do *nível intradiegético*: uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim parece embutida na primeira” (REIS; LOPES, 1988, p. 128).

Para ilustrar a organização desses três níveis narrativos, apresentamos o romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. O romance conta a história de Bento Santiago, um homem que, na maturidade, recebe a alcunha de Dom Casmurro e que

<sup>9</sup> “Pour comprendre ce que designe la métalepse en narratologie, il faut rappeler d’abord qu’on admet en general que tout récit est une narration d’événements et que par consequente il s’organise en deux niveaux clairement séparés: le niveau de la narration et celui des événements narrés” (PIER, John; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation. Recherches d’histoire et de sciences sociales*, 2005, p. 11).

<sup>10</sup> LOPES, Carlos; REIS, Ana Cristina, *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 133.

empreende o projeto de rememorar sua existência, redigindo sua própria biografia. Nessa obra, um autor implícito, que representa a figura de Machado de Assis, relata ao leitor (ambos localizados no mundo *extradieético*) a história de Dom Casmurro. Este, por sua vez, é um narrador autodieético, pois relata “suas próprias experiências como personagem central dessa história” (LOPES; REIS, 1988, p. 118). Dom Casmurro situa-se, portanto, no nível *intradieético*, visto que é o narrador/personagem que age e conta a história de seu passado. Os elementos narrados por Dom Casmurro, isto é, aqueles que compõem a história de sua infância e juventude, estão situados no nível *hipodieético*. Certos personagens localizados na história narrada por Dom Casmurro são espectadores ou até mesmo narradores de outras histórias *hipodieéticas*. Esse é o caso do personagem Bentinho (Dom Casmurro adolescente), que sonha receber a visita do Imperador em sua casa. A história sonhada por Bentinho situa-se num universo *hipodieético* de segundo grau, uma vez que está encaixada na história de Bentinho, ela própria inserida na narração de Dom Casmurro. Em suma, podemos sintetizar os níveis narrativos de Dom Casmurro no seguinte diagrama:

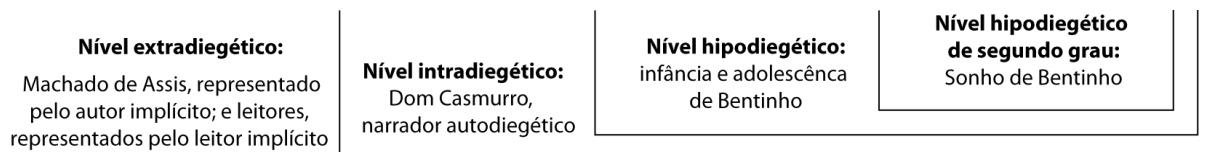


Figura 8: Digrma dos níveis narrativos do romance Dom Casmurro.<sup>11</sup>

Nessa obra de Machado de Assis, vemos que o narrador (autodieético) é também personagem da história que narra. Assim é que Bentinho, já envelhecido, narra em primeira pessoa os acontecimentos de sua infância e juventude. Personagem e narrador, embora sejam a mesma pessoa, estão separados pelos elementos tempo e níveis narrativos em que estão contidos. Bentinho adolescente é um personagem que habita o mundo hipodieético. Bentinho envelhecido, identificado pelo apelido de Dom Casmurro, é o narrador explícito que habita o mundo intradieético. A classificação dos níveis narrativos (ou dieéticos) nos dá as bases para compreender os diversos tipos de metalepse, isto é, os vários modos de transgressão que se podem estabelecer entre os níveis.

<sup>11</sup> Baseado na classificação sistematizada em LOPES; REIS, op. cit., p. 133.

### *Tipos de metalepse*

Certos autores se dedicaram à classificação dos tipos de metalepse. Destacamos o estudo da narratóloga alemã Dorrit Cohn (2012), que distingue os fenômenos de metalepse externa e interna. Segundo a autora, a metalepse externa envolve as transgressões entre o mundo do narrador e da história que é narrada – portanto, se situa no nível do discurso e refere-se, em sua maioria, à prática de certos narradores de interromperem a narração com digressões. Esse é o caso do narrador Dom Casmurro, que cria um capítulo inteiramente digressivo (Capítulo CXIX de *Dom Casmurro*) para convencer a leitora a não desistir do livro: “A leitora que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar a cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo” (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 231). Já a metalepse interna, à qual Dorrit dedica maior atenção, é aquela que envolve dois ou mais níveis narrativos internos à mesma história<sup>12</sup>, como acontece no conto *Continuidade dos parques*<sup>13</sup>, de Cortázar (1971), em que o personagem do conto é assassinado por um dos personagens do romance que ele mesmo lê.

A pesquisadora Sonja Klimeck, também alemã, distingue três movimentos da metalepse (2010, p. 22-40) – descendente, ascendente e complexa. De acordo com a autora, a *metalepse descendente* revela relações entre mundos narrativos internos uns aos outros. Esse tipo de metalepse, muitas vezes, expõe o artifício do *mise en abyme*, à medida que a transgressão se aprofunda na diegese. Podemos exemplificá-lo com os complexos filmes *EXistenZ* (David Cronenberg, 1999) e *A Origem* (Christopher Nolan, 2010), que levaram a metalepse descendente a níveis extremos, gerando universos hipodieéticos tão numerosos a ponto de embaralhá-los por completo. A *metalepse ascendente* é designada por Klimeck como aquela em que personagens e elementos do mundo ficcional passam para o mundo extradiegético, como no caso do filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, em que o personagem hipodieético, Tom Baxter, ascende ao nível intradieético para se juntar a Cecília, sua espectadora. Por fim, a autora distingue a *metalepse complexa*, que seria a combinação dos tipos anteriores, resultando no embaçamento das fronteiras entre os níveis dieéticos.

<sup>12</sup> “I call *interior* all metalepsis that occurs between two levels of the same story – that is to say, between a primary and secondary story, or between a secondary and tertiary story” (COHN, Dorrit; GLEICH, Lewis S. *Metalepsis and Mise en Abyme*. *Narrative*, v. 20, n. 1, p. 106, 2012).

<sup>13</sup> O conto é apresentado no livro: CORTÁZAR, Julio. *Final de jogo*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

## 2. Transgressões narrativas em *Dom Casmurro*

Sabemos que a metalepse é uma das marcas do estilo de Machado de Assis. Vejamos, no trecho do romance *Dom Casmurro*, transcrito a seguir, como o autor opera a transgressão entre os níveis narrativos:

Abane a cabeça, *leitor*; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora *este* livro, se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só *agora*, fio que torne a pegar o livro e que o abra na *mesma* página, sem crer por isso na veracidade do *autor*. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, não há nada mais exato. (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 101, destaques nossos)

Nesse trecho, retirado do Capítulo XLV, o narrador autodiegético, Dom Casmurro, interpela diretamente o leitor implícito, fazendo digressões que paralisam o andamento da história, mas que exprimem a incredulidade e o espanto do personagem que acaba de escutar algo que não esperava dos lábios de Capitu. Trata-se, aqui, de uma metalepse discursiva, segundo a classificação de Cohn (2012), em que o autor divaga pelo conteúdo daquilo que relata, utilizando palavras dêiticas como “*este* livro” e “*agora*”. No trecho citado, a metalepse ascende do universo hipodiegético (Capitu conversa com Bentinho) para o universo intradiegético (o narrador relata o acontecimento) e atinge o universo extradiegético (o leitor é chamado a ser cúmplice no espanto e na indignação em que se encontram personagem e narrador).

## 3. Metalepses em *Capitu*

Já no capítulo inaugural de *Capitu*, assistimos à primeira transgressão entre os níveis da narração e da história narrada. Trata-se da cena em que Dom Casmurro, narrador explícito, compartilha o mesmo espaço diegético que seu personagem, Bentinho. Nesse encontro impossível, Dom Casmurro ultrapassa o nível intradiegético para tocar as mãos de Bentinho, localizado no nível hipodiegético. O paradoxo dessa cena encontra-se não somente na intrusão de um nível narrativo em outro, mas também no fato de que se trata do mesmo personagem em dois momentos distintos da vida: a velhice (narradora) e adolescência (narrada). A cena é acompanhada pela fala de Dom Casmurro, que reproduz o texto tal qual apresentado no romance: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, *senhor*, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (MACHADO DE ASSIS,



2002, p. 11, grifo nosso). Aqui, Dom Casmurro assume, diante do “*senhor*” leitor e espectador, seu duplo *status* de narrador e personagem narrado, os quais, embora distintos na fisionomia, referem-se ao mesmo rosto, à mesma pessoa.



Figura 9: Imagens retiradas da cena em que o narrador (Dom Casmurro) toca as mãos de um de seus personagens (Bentinho).

A ideia de mundos que se tocam de maneira paradoxal e impossível perpassa toda a série. Certamente, são os meios encontrados por Luiz Fernando Carvalho para transpor o artifício da metalepse literária para sua forma audiovisual. Nesse exemplo, temos mais claramente exposto o caráter indexical da metalepse, assunto já investigado por Nöth (2007). O modo indexical de contato entre níveis narrativos ocorre tanto no sentido do narrador que se dirige a seus personagens quanto no sentido do narrador que interpela o espectador. A relação de contiguidade entre o nível intradieгético e o nível hipodieгético materializa-se no toque entre personagem e narrador, pertencentes, cada qual, a um daqueles níveis narrativos. Vejamos outros casos.

Ainda no primeiro capítulo da série, Dom Casmurro (narrador) joga um lenço do alto de um muro, que é apanhado por Capitu (personagem). Essa transgressão narrativa não existe no livro; trata-se de uma inovação da série televisual, a partir do suporte da imagem e do recurso da montagem: no primeiro plano, Dom Casmurro solta o lenço; no segundo, Capitu o agarra. Já no quarto capítulo, temos que o narrador faz a foto de casamento de Bentinho e Capitu. Igualmente ausente no romance, essa metalepse representa outra situação impossível: Bentinho, já envelhecido, é o fotógrafo do próprio casamento ocorrido em sua juventude. No quinto capítulo, Dom Casmurro levanta o véu de Capitu, que se deixa tocar pelo narrador mas parece não perceber sua presença. E, ainda no quinto capítulo, Dom Casmurro atende à ligação telefônica de um espectador (ou leitor) que o indaga sobre o andamento da história. Aqui, Fernando Carvalho cria uma metalepse descendente (do nível extradieгético para o intradieгético), invertendo o sentido das metalepses existentes no livro, no qual é sempre o narrador a interpelar o leitor. Vale esclarecer que a maior parte das intrusões que o narrador faz no mundo de seus personagens são percebidas apenas pelo

espectador. Os personagens parecem não ter consciência de que estão inseridos numa história narrada por Dom Casmurro.

Destacamos outro recurso utilizado pela série para expressar a metalepse: a focalização, ou seja, o ponto de vista (ou de escuta) expresso pela posição da câmera e pela construção dos planos. Podemos distinguir pelo menos três tipos de focalização em *Capitu*: o ponto de vista do narrador implícito<sup>14</sup> (ou instância enunciativa); o ponto de vista do narrador (explícito) intradieético, Dom Casmurro; e o ponto de vista dos personagens narrados. Cada um deles está vinculado a um nível narrativo – respectivamente, os níveis extra, intra e hipodieético.

O segundo capítulo da série mostra o primeiro beijo do casal Bentinho e Capitu. Dom Casmurro narra o acontecimento ao mesmo tempo em que espreita a cena que narra: ele observa os personagens em ação através dos lençóis estendidos no varal. Na cena, estão presentes no mesmo espaço diegético o narrador e os personagens. Porém, a construção da sequência se dá pela articulação entre planos que se diferem quanto à focalização.



Figura 10: Imagens retiradas da série *Capitu* que exemplificam os três tipos de focalização (pontos de vista a partir do narrador implícito; do narrador explícito [Dom Casmurro] e do personagem narrado [Bentinho]).

Através dos olhos do narrador implícito, vemos Dom Casmurro, narrador explícito, que penetra no mundo hipodieético e se posiciona atrás dos lençóis para espiar aquilo que

<sup>14</sup> Empregamos os termos *narrador implícito* e *narrador explícito* de acordo com as definições dadas por Jost e Gaudreault: “o *narrador implícito*, é aquele que ‘fala’ cinema por intermédio de imagens e sons; o *narrador explícito* relata unicamente com palavras” (GAUDREULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009, p. 67).

irá narrar. Pela perspectiva de Bentinho, vemos a imagem de Capitu duplicada e sobreposta, efeito da focalização subjetiva do olhar apaixonado do adolescente. Do ponto de vista de Dom Casmurro, vemos as imagens do beijo, embaçadas pelos lençóis através dos quais ele espia. O último plano, que finaliza a cena, apresenta-nos um jogo de olhares que revela a complexidade paradoxal das relações entre os níveis narrativos envolvidos: Bentinho, personagem hipodiegético, olha para o extracampo direito, que sugere a presença de Capitu. Já Dom Casmurro, dirige seu olhar e sua fala a nós, espectadores, localizados no extracampo frontal, porém pertencentes ao mundo extradiegético.

#### 4. Outras transgressões em *Capitu*

De certo, a série *Capitu* é um paradoxo, e não apenas pelas metalepses narrativas que herda da correspondente versão literária e que acaba por potencializar mediante recursos audiovisuais. Há também outros tipos de transgressões impossíveis, ou seja, entre mundos que, em princípio, não se tocam. O crítico Gustavo Bernardo Krause destaca algumas dessas outras transgressões presentes apenas na versão televisual de *Dom Casmurro*:

A aproximação de Luiz Fernando a Machado é ao mesmo tempo fidelíssima e infidelíssima. Num típico paradoxo machadiano, porém, a infidelidade do diretor não poderia ser mais fiel. Como o escritor lembrava o seu leitor a cada página de que ele lia ficção e não “a verdade”, o diretor estruturou a minissérie como uma ópera bufa, lembrando sempre seu espectador de que o cenário é um cenário e o personagem é um personagem, ou seja: um fruto da imaginação produzido para enriquecer. (KRAUSE, 2008)<sup>15</sup>

De fato, as transgressões em *Capitu* são inúmeras e de naturezas diversas. Além de transgredir a narrativa, a série apresenta também infrações imagéticas que, como bem sinaliza Krause, revelam a artificialidade da ficção: imagens do Rio de Janeiro contemporâneo são misturadas a imagens de arquivo da mesma cidade no início do século XX, sem a menor preocupação de se manter a coerência temporal entre elas. No plano sonoro mesclam-se vários gêneros musicais: clássico, rock, samba, chorinho. Em muitas cenas, os personagens circulam entre pessoas reais, confundindo ficção e realidade. Podemos concluir que *Capitu* é, a um só tempo, metaficção e metanarrativa. Com efeito,

---

<sup>15</sup> Trecho do texto escrito pelo crítico Gustavo Bernardo Krause sobre a série *Capitu*. A crítica pode ser lida na íntegra no link: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/12/09/a-capitu-de-luiz-fernando-carvalho-145085.asp>>. Acesso em: 28 jul. 2015.

trata-se de uma série televisual que reflete sobre sua artificialidade, enquanto construção imaginativa, e sobre seu próprio processo de narração.

*Capitu* é também o resultado de uma tradução intersemiótica, no sentido de “uma prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história” (PLAZA, 1987, p. 14). Criada a partir de uma lógica própria (espacial, temporal e narrativa) que se distingue totalmente tanto da forma clássica como do senso comum, a obra em questão encerra uma singular narrativa paradoxal e lúdica, reconfigurando de maneira inventiva a metalepse literária no contexto audiovisual. Nesse sentido, *Capitu* é fruto de atenta e cuidadosa leitura da obra machadiana, seguida de tradução extraordinariamente criativa por parte de Luiz Fernando Carvalho e sua equipe.

## REFERÊNCIAS

BUCKLAND, Warren (ed). **Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema**. Nova York: John Wiley & Sons, 2009.

BAL, Mieke. Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit. **Poétique**. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, n. 29, Paris, 1977.

CAPANEMA, Letícia X.L. **Autorreferencialidade Narrativa**. Um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual. Tese de doutorado. São Paulo: PUC/SP, 2016.

COHN, Dorrit; GLEICH, Lewis S. Metalepsis and Mise en Abyme. **Narrative**, v. 20, n. 1, p. 105-114, 2012.

CORTÁZAR, Julio. **Final de jogo**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. **Mételepse. De la figure à la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

KLIMEK, Sonja. Metalepsis in Fantasy Fiction. **Metalepsis in Popular Culture**, v. 28, p. 22, 2010.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. A *Capitu* de Luiz Fernando Carvalho. **O Globo**, 2008.

Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2008/12/09/a-capitu-de-luiz-fernando-carvalho-145085.asp>>. Acesso em 28 jul. 2015.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São

Paulo: Paulus, 2007.

MITTEL, Jason.. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling**. Nova York: NYU Press, 2015.

NÖTH, Winfried; BISHARA, Nina. **Self-reference in the media**. Berlim: Walter de Gruyter, 2007.

PIER, John; SCHAEFFER, Jean-Marie. **Métalepses: Entorses au pacte de la représentation. Recherches d'histoire et de sciences sociales**, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1979.

WOLF, Werner. **Metareference across media: The concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions**. In: **Metareference across media: theory and case studies; dedicated to Walter Bernhart on the occasion of his retirement**. Amsterdã: Rodopi, 2009.