



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS (UEG)**  
**CAMPUS MORRINHOS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM AMBIENTE E SOCIEDADE (PPGAS)**  
**CARMEN LÚCIA FREITAS DE MENDONÇA**

**REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME CAPITU DE PAULO CÉSAR  
SARACENI**

**MORRINHOS**

**2021.**

**CARMEN LÚCIA FREITAS DE MENDONÇA**

**REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME CAPITU DE PAULO CÉSAR  
SARACENI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente e Sociedade do PPGAS (UEG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre sob orientação da Prof. Dr. Luíza Monteiro Pereira.

Linha de Pesquisa: Dinâmicas socioeconômicas nos ambientes urbano e rural

**MORRINHOS**

**2021.**

**CARMEN LÚCIA FREITAS DE MENDONÇA**

**REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME CAPITU DE PAULO CÉSAR  
SARACENI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ambiente e Sociedade do PPGAS (UEG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre sob orientação da Prof. Dr. Luiza Pereira Monteiro.

Linha de Pesquisa: Dinâmicas socioeconômicas nos ambientes urbano e rural

Morrinhos, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Alice de Souza Carvalho Rocha

---

Prof. Dr. Hamilton Afonso de Oliveira

---

Presidente da Banca

Pro<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luíza Pereira Monteiro

**MORRINHOS**

**2021.**

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FM539 Freitas de Mendonça, Carmen Lúcia  
r REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME CAPITU DE PAULO  
CÉSAR SARACENI / Carmen Lúcia Freitas de Mendonça;  
orientador Luiza Monteiro Pereira. -- MORRINHOS, 2021.  
96 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado Acadêmico em Ambiente e Sociedade) -- Câmpus  
Sudeste - Sede: Morrinhos, Universidade Estadual de  
Goiás, 2021.

1. Representação feminina. 2. Cinema e Literatura.  
3. Paulo César Saraceni. 4. Dom Casmurro. 5. Capitu. I.  
Monteiro Pereira, Luiza, orient. II. Título.

À minha família, de modo especial, ao Jerônimo,  
essência e apoio, sempre.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela proteção divina.

À orientadora, Prof. Dr<sup>a</sup>. Luíza Pereira Monteiro, pela dedicação e o despertar para realizar esta pesquisa.

Ao nosso grupo de estudos, Cristiane, Laurielly, Lauro Bian, Rodrigo Weisner, pela união e solidariedade.

Ao Prof. Ms. Vinícius Ferreira Ribeiro, pela presteza, na digitação e percurso deste trabalho.

À equipe da Escola Cri-Ativa, pelo apoio e estímulo.

## *Capitu - Mulher e Mar*

Da infância emergiu,  
o juramento esquecido.  
Pinçou martírio n'alma,  
deixou ciúme guarnecido.

No imenso mar,  
um brávio arremesso,  
draga fortemente um corpo  
que dele não tinha medo.

Na expressão do olhar,  
surge profunda dor,  
foi minando desassossego,  
e dúvidas no amor.

No destino entrelaçado,  
um pássaro deixa o ninho.  
Com altivez e orgulho,  
foi buscar outro caminho.

Depara no Velho Mundo,  
gentilezas e acolhimento,  
não voltou a sua pátria  
foi esse seu tormento.

Uma jovem ardilosa,  
uma adulta comportada,  
um caminho tortuoso  
sem liberdade conquistada.

MENDONÇA, Carmen Lúcia Freitas de. Representação feminina no filme *Capitu* de Paulo César Saraceni. Dissertação de mestrado em Ambiente e Sociedade. Universidade Estadual de Goiás – UEG, Morrinhos – GO, 2021.

### RESUMO

Esta dissertação objetiva abordar a representação feminina no filme *Capitu* (1968), obra do cineasta Paulo César Saraceni, tendo como suporte literário a obra original, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1900), sendo roteiristas Paulo Emílio Salles, Lygia Fagundes Telles e Saraceni como coautor. Machado, ícone brasileiro na literatura, cujas obras

**Carmen Lúcia**

já passaram por uma infinidade de trabalhos científicos, nesta dissertação, sua personagem mais famosa, Capitu, é a fonte principal no desenvolvimento da pesquisa. A análise parte do cinema para a literatura tomando esta como essencial para se compreender o processo criativo de Saraceni, que acrescenta à obra original, movimentos, imagens e sons, de acordo com seus anseios de filmar a cultura e ao mesmo tempo expor sua peculiar emoção na condição de se identificar com o personagem-narrador, da obra original, como portador de um ciúme quase doentio pela sua companheira Isabela, escolhida para representar Capitu. Nesse patamar, analisou-se as implicações das escolhas do cineasta na representação feminina, no contexto do final do século XIX, no Rio de Janeiro. A representação feminina, no filme, atendeu às limitações que o mundo lhe impôs.

**Palavras-chave:** Literatura, Cinema, Representação Feminina, Capitu.

MENDONÇA, Carmen Lúcia Freitas de. Female representation in the film Capitu by Paulo César Saraceni. Master's dissertation in Environment and Society. Goiás State University - UEG, Morrinhos - GO, 2021.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to approach the female representation in the film Capitu (1968), work of the filmmaker Paulo César Saraceni, having as literary support the original work, Dom Casmurro, by Machado de Assis (1900), being screenwriters Paulo Emílio Salles, Lygia Fagundes Telles and Saraceni as co-author. Machado, a Brazilian icon in literature, whose

works have gone through an infinity of scientific works, in this dissertation, his most famous character, Capitu, is the main source in the development of the research. The analysis starts from cinema to literature, taking this as essential to understand Saraceni's creative process, which adds movements, images and sounds to the original work, according to his desire to film culture and at the same time expose his peculiar emotion. on condition that he identifies himself with the character-narrator, from the original work, as having an almost sickly jealousy for his companion Isabela, chosen to represent Capitu. At this level, the implications of the filmmaker's choices on female representation in the context of the late 19th century in Rio de Janeiro were analyzed. The female representation, in the film, met the limitations that the world imposed on her.

**Keywords:** Literature, Cinema, Female Representation, Capitu.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.....	55
Figura 2.....	55
Figura 3.....	56
Figura 4.....	57
Figura 5.....	57

Figura 6.....	57
Figura 7.....	58
Figura 8.....	59
Figura 9.....	59
Figura 10.....	59
Figura 11.....	59
Figura 12.....	60
Figura 13.....	60
Figura 14.....	60
Figura 15.....	61
Figura 16.....	61
Figura 17.....	61
Figura 18.....	62
Figura 19.....	62
Figura 20.....	62
Figura 21.....	63
Figura 22.....	63
Figura 23.....	63
Figura 24.....	63
Figura 25.....	64
Figura 26.....	64
Figura 27.....	64
Figura 28.....	65
Figura 29.....	65
Figura 30.....	66
Figura 31.....	66
Figura 32.....	66

Figura 33.....	67
Figura 34.....	67
Figura 35.....	67
Figura 36.....	67
Figura 37.....	67
Figura 38.....	68
Figura 39.....	68
Figura 40.....	68
Figura 41.....	68
Figura 42.....	69
Figura 43.....	69

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2 LITERATURA E CINEMA, CINEMA NOVO E OUTROS OLHARES SOBRE CAPITU.....</b>	<b>4</b>
<b>2.1 Literatura e Cinema .....</b>	<b>5</b>
<b>2.2 Paulo César Saraceni na contingência do Cinema Novo .....</b>	<b>8</b>
<b>2.3 Outros olhares sobre Capitu .....</b>	<b>18</b>
<b>3 REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX AO XX. ....</b>	<b>22</b>

3.1	Percursos e avanços do feminino no século XIX.....	22
3.2	Representações femininas no Brasil.....	33
3.3	Capitu em Dom Casmurro.....	39
3.4	Nos bastidores – Capitu sob o olhar de Saraceni.....	44
4	ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME <i>CAPITU</i> DE PAULO CÉSAR SARACENI .....	53
4.1	<i>Capitu</i> – transformação ou permanência da condição feminina? .....	55
4.2	Mais evidências do feminino no filme <i>Capitu</i> .....	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	76
	REFERÊNCIAS.....	80

## 1. INTRODUÇÃO

As pesquisas sobre relações entre literatura e cinema se estendem em várias ações que geram perspectivas e contrapontos. São muitas as questões que se alavancam diante de duas artes, nas quais, ambas têm suas peculiaridades, independência, coexistem e se transformam.

A literatura é uma arte que antecede a cognominada sétima arte, o cinema, e, surgiu no final do século XIX. No velho mundo, o diálogo entre estas duas modalidades já se iniciaram na virada do século, e no Brasil só veio acontecer uma década depois. Este trabalho se propõe entrelaçar estas duas artes. Pretende-se fazer uma análise da representação feminina no filme *Capitu* de Paulo César Saraceni, tendo como fonte original o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, escrito em 1889 e publicado em 1900. O filme *Capitu* foi criado em 1967 e estreado em 1968. Desse romance de Machado de Assis, já houve várias construções, tramas diferentes, mudanças de foco, algumas adaptações fílmicas, enfim, uma verdadeira infinidade de trabalhos científicos, além de ter um autor considerado “o mais complexamente enganoso” (GLEDSON, 1991, p. 22). Vê-se no romance que há apresentação de obscuridade, metáforas, linguagem cheia de vigor que leva à emoção, e logo vem a percepção de que o autor criou em sua obra um personagem que traz em si, o ânimo da soberania e que conduz fio a fio a sua história. Por que Saraceni quis mudar o título da obra de Machado quando a transformou em filme? Qual foi a inspiração que se apossou do cineasta e o levou a filmar *Capitu*? Ele pretendia uma trama em que o foco narrativo fosse o feminino?

No transcorrer desse trabalho fluirá a concepção que firmou as intenções do cineasta, o ponto de partida para a definição do objeto de estudo desta dissertação que foi a representação feminina no filme *Capitu* de Saraceni. O cineasta se pautou em Machado de Assis, autor bastante reconhecido no campo literário. Esse mesmo interesse recaiu também em Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Salles Gomes para criarem o roteiro da obra cinematográfica. Nessa dissertação, almeja-se não só a representação feminina, mas a análise da obra fílmica, e em contraponto o surgimento do Cinema Novo, as representações femininas na transição do século XIX ao XX, e também como se deu a produção do filme *Capitu* em seus bastidores. No que diz respeito ao *corpus* desse trabalho, na representação feminina, há envolvimento da sua história, o seu percurso no mundo contemporâneo, as perturbações e transformações que envolveram o sexo feminino. Hoje, já não se considera a dicotomia dos espaços masculino/feminino, há mudança de comportamento e valores que interferiram na identidade das mulheres.

Durante séculos, ela, simplesmente, era concebida na condição de dona de casa, vivia em recato e submissa ao jugo masculino, mesmo as que pertenciam às camadas empobrecidas, as camponesas, que trabalhavam junto aos seus maridos, ou sozinhas, na produção das suas condições materiais de existência e na continuidade da vida familiar. No geral desempenhava o papel herdado pelas ancestrais, era sua única possibilidade. À mulher se destinava as dores do parto, e ao homem, o provento, através do trabalho. A própria religião patrocinou a repressão do sexo feminino durante séculos, através do sistema patriarcal e a “caça às bruxas” que foi a sua hedionda ação. Para injetar um novo estado de ânimo e exercerem um papel diferenciado, naquele tempo, muitas mulheres partiram para o enfrentamento aos princípios que regiam a sociedade da época, saíram do lugar e criaram novos valores, não mais com opressão e submissão, mas a inserção da mulher no universo masculino, o que foi fundamental na conscientização de sua atuação individual, cultural e social.

Machado de Assis, em sua produção literária, realista, concebeu suas personagens femininas um tanto diferenciadas dos modelos da sociedade aristocrática do final do século XIX. Na proposta desse trabalho, fez-se necessário esta revisitação, às conquistas femininas. A literatura machadiana requer leituras, releituras constantes, uma vez que se trata de um autor que no trânsito de sua escritura, usa deslocamentos, duplos sentidos, diz e não diz, sugere e não revela; faz com que as entrelinhas sejam o apego dos leitores.

É longa a distância (68 anos) entre a criação das duas obras e o contexto social, político e cultural em que Saraceni estava inserido, quando criou e produziu *Capitu*. Muitas transformações já haviam ocorrido, e o Regime Militar estava a postos com a censura estabelecida. São duas criações em tempos diferentes, uma produção no século XIX e outra no século XX. Saraceni, relendo Machado, se viu na pessoa de Bento Santiago, o personagem possuído pelo ciúme. Era o mesmo sentimento que ele sentia por Isabela, sua companheira. Machado foi o seu modelo. O que mais além do ciúme estaria inspirando Saraceni? Os detalhes estão no *corpus* desse trabalho, nos capítulos correspondentes.

Dando continuidade ao objetivo almejado, na presente dissertação, abordou-se como eixo principal a representação feminina no filme *Capitu*, usando como metodologia o levantamento bibliográfico, os fichamentos, observações atentas às duas obras: a literária e a fílmica, a revisão dos filmes produzidos pelo cineasta, em busca de sua concepção do feminino, para além da de Machado de Assis. Fez-se também a decupagem de *Capitu* para sua análise, objeto de estudo deste trabalho, com foco na representação do feminino, no entrelaçamento das duas obras e releitura da obra machadiana *Dom Casmurro*, no sentido de relembrar a história de vida da mulher burguesa no século XIX, personagem que dá

fundamentação ao livro e ao filme, bem como, os principais avanços conseguidos pela mulher, no processo de transição dos séculos, situando o país, após a vinda e permanência da Família Real Portuguesa, em 1808, cuja pretensão era colocar o Brasil em nível da Europa, modernizando, provocando o deslocamento da vida rural para o meio urbano.

O primeiro capítulo versa sobre Literatura e Cinema, filmografia de Saraceni – na contingência do Cinema Novo, e outros olhares sobre o filme *Capitu*. Apresenta a relação entre as duas artes, narrativa literária e narrativa fílmica, o resultado da valorização das duas, Literatura e Cinema, a filmografia de Saraceni, sua produção como cineasta, opção pelo Cinema Novo e suas considerações e comentários. Estende-se aos outros olhares sobre o filme *Capitu*, em trabalhos acadêmicos, para reconhecimento da diversidade de opiniões, em obras, cientificamente, elaboradas e que enriquecem a investigação e a exposição da pesquisa. Para maior relevância desta produção, nesse capítulo, partiu-se dos embasamentos teóricos de André Bazin (1991), Jean-Claude Bernardet (2006), Jacques Aumont & Michel Marie (2011) e Stam (2008), entre outros.

No segundo capítulo, o primeiro momento, aborda-se as representações femininas do século XIX ao XX, contendo o percurso do sexo feminino, em suas lutas pela conquista de espaço, profissão, cidadania, em um cenário de domínio masculino, em que a mulher está inserida na família patriarcal e subordinada as leis religiosas. Na sequência do capítulo, aborda-se as Representações Femininas no Brasil, a estrutura familiar, educação, ascensão social, inrrompimento no universo do sexo oposto. Para finalizar o capítulo, uma explanação sobre *Capitu*, a personagem, na obra *Dom Casmurro*, que representa a mulher da época, ancorada no mundo sociocultural da segunda metade do século XIX. Como aporte teórico usou-se Passos (2003), Priori (2018) e D’Incao (2018), Kehl (2007), Perrot (2009), Beauvoir (2019), Duarte (2003), Caldwell (2008).

O terceiro capítulo expõe a análise da representação feminina no filme *Capitu*, com viés à criação artística de Saraceni, que é uma combinação da narrativa literária e da narrativa fílmica. No contexto técnico cinematográfico, a análise se desenvolve a partir dos pressupostos teóricos metodológicos de Stam (2013) e de Vanoye e Goliot-Lété (2002), que expressam no sentido científico do termo, que analisar um filme é o mesmo que fragmentar seus elementos construtores, os quais requerem muita atenção nos detalhes e pormenores. Ainda neste capítulo faz-se a recriação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, na elaboração do filme *Capitu*, evidências do feminino na película e a elaboração do filme nos bastidores, com relatos de Saraceni (1993).

## 2 LITERATURA E CINEMA, CINEMA NOVO E OUTROS OLHARES SOBRE CAPITU.

O objetivo desse capítulo é abordar a relação cinema e literatura, que se alicerça na pré-análise do filme *Capitu*<sup>1</sup>, produzido pelo cineasta Paulo César Saraceni, em 1968, tendo como base de produção o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, escrito em 1899 e publicado em 1900. O cineasta participou da elaboração do roteiro tendo como parceiros o crítico cinematográfico Paulo Emílio Salles Gomes e a escritora Lygia Fagundes Telles. Esta análise fundamenta-se no diálogo entre a literatura e o cinema, tanto na película quanto no livro.

Machado de Assis, autor do romance *Dom Casmurro*, que compõe o objeto de estudo desta pesquisa, está no cânone nacional e vários filmes foram produzidos com base em seus romances. Além de *Capitu*, há outros como *Quincas Borba* (1985), dirigido por Roberto Santos; *Memórias Póstumas* (2001), por André Klotzel; *O Alienista* renomeado para *Azyllo Muito Louco* de Nelson Pereira dos Santos (1971) e o conto *Missa do Galo* (1983) dirigido pelo mesmo cineasta<sup>2</sup>.

O filme *Capitu* tem em seu contexto a representação das relações afetivas e familiares na sociedade carioca do Rio de Janeiro, no século XIX. Segundo Hall (2013, p. 31) “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Do ser humano não se espera apenas informações ou crenças, mas a sua fluência na sociedade, sua forma de viver, sua realidade social, os conhecimentos que se cristalizaram e foram desenvolvidos numa realidade que amparou o modo de pensar coletivo. A representação é uma modalidade que tem sido usada na literatura e no cinema. *Capitu*, enquanto personagem, está em vários gêneros textuais, como: conto, cinema, teatro, e outros solicitados em graduações, teses e dissertações. Nesta análise, sua figura atém-se na representação do feminino, na família, na organização social e cultural de sua convivência. De acordo com Moscovici (1978, p. 26-27), “em poucas palavras, a representação social é uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos [...]”. Entende-se que desta forma, o modo de viver o cotidiano, de realizar atividade mental, estabelecer posições diante

---

<sup>1</sup> Direção: Paulo César Saraceni; Roteiro: Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles; Gênero: Drama; Elenco: Isabela Cerqueira Campos (*Capitu*), Othon Bastos (*Bentinho*), Raul Cortez (*Escobar*), Marília Carneiro (*Sancha*), Rodolfo Arena (*José Dias*), Nelson Dantas (*Pádua*), Maria Moraes (*Glória*), Wagner Lancetta (*Ezequiel*), Patrícia Templer (*Capituzinha*); Película baseada no livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (CARVALHO, 2013).

<sup>2</sup> Cf. [Cinemação.com](http://Cinemação.com)

de práticas, de costumes em que os indivíduos estão ligados pelos valores e vinculações sociais, inerentes ao social, são representações sedimentadas como padrões de comportamento<sup>3</sup>.

Moscovici (1978) delimita as representações sociais como agrupamentos de pensamentos, crenças que são praticadas por um grupo social, mas que não deixam de respeitar a individualidade de cada elemento que faz parte do grupo. Esclarecer fatos, criar teorias e conhecimentos, é uma inclusão no universo individual e de todos, permeados pelo espaço sociocultural e histórico desses cidadãos.

Capitu é uma personagem que transitou no século XIX, e dela emana o universo sociocultural da época, em momentos de transição. Moscovici (1978) considera as representações sociais ilusórias, contraditórias e “verdadeiras”, pois manifestam uma possível realidade das pessoas que as representam. Capitu, criada por Machado, demonstra dubiedade de comportamentos, o autor pretendia uma imagem feminina mais avançada, além de seu tempo, Saraceni a queria mais liberta, no comportamento e na sexualidade, ambos vislumbraram mudanças que no decorrer da análise virão à tona.

Na película, Bento e Capitu, dois jovens que cresceram juntos, se apaixonaram e a despeito das diferenças sociais, inaceitáveis na época, eles se uniram em matrimônio. Depois de casados, eles mantêm um bom relacionamento com um casal de amigos, Escobar e Sancha. Capitu e Bento, tiveram um filho e o chamaram de Ezequiel em homenagem ao primeiro nome de Escobar. No decorrer do filme, Bento desconfia de que o filho não é seu, mas do amigo. O ciúme cresce, cresce, e inicia a suspeita de traição que influencia toda a trama. No final, há a separação do casal.

O filme é dramático e inclui os valores existentes na burguesia daquela época. O romance inicia em 1857 e tem a duração de trinta anos. O filme se passa em 1'40'' minutos. A articulação cinema e literatura, Cinema Novo e o perfil da filmografia de Saraceni, no seu período de maior sucesso, e o processo adaptativo, constituem os assuntos deste capítulo, que conclui com o trânsito entre as duas obras, *Dom Casmurro e Capitu*.

## 2.1 Literatura e Cinema

Para se realizar a criação de um filme com base em um romance, há necessidade de fazê-lo com certa liberdade, sensibilidade e criar condições para o espectador envolver-se nas

---

<sup>3</sup> Hall (2016) evidencia que representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou um substituto: como na frase “No cristianismo a cruz representa o sofrimento e a crucificação de Cristo”.

cenas, de acordo com sua imaginação e possibilitar à intensificação de vários sentidos, não só se prendendo na visão, mas também nos sentimentos. Stam (2006) sugere a diversificação de “leituras”, pois uma obra pode incentivar uma grande variedade de criações. A partir de apenas uma, cria-se inúmeras outras. O romance *Romeu e Julieta* de Shakespeare já foi exibido em várias versões. Em cada época existe um olhar diferenciado, suscitando uma nova versão no contexto social e histórico em que a obra é realizada, estes aspectos são determinantes.

Na passagem de um romance, da forma escrita à imagem, é possível adequar a estrutura narrativa e manter a qualidade em equivalência. De um modo mais geral, as pessoas que roteirizam a literatura tentam manter a fidelidade com a obra original. Bazin (1991) via as adaptações como progresso para filmagens. O diálogo entre estas duas artes, têm progredido no campo crítico do cinema. A narração fílmica é uma mesma história contada através de sons e imagens, diferente da narrativa escrita, diferente de um meio para outro. Realizar esse diálogo é fundamental para se compreender a junção entre as duas artes e o processo de criação. Entre ambas demandam uma ação delicada de entrelaçamento de muitos fios que se cruzam, que perpassam pelas narrativas literárias e fílmicas. Elas enfrentam estigmas de ordem conceitual e cultural. No caso das adaptações fílmicas, Stam (2006, p. 21) pontua que elas ainda carregam o estigma de ser duplamente menos: “[...] primeiro por ser uma arte posterior à literatura e segundo por não ser uma modalidade pura de cinema”.

Segundo Bazin (1991), quando acontece um processo de recriação, de uma obra em outra, não significa subordinação ao texto original, pode ser compreendido como um dialogismo intertextual, com características próprias, como uma nova obra. Após a invenção do cinema, numa perspectiva histórica, houve a necessidade de se criar a linguagem cinematográfica, como uma forma de expressão artística. A construção dessa linguagem começou a acontecer através de empréstimos narrativos da literatura e do teatro. Nos primeiros anos de existência do cinema, não havia prioridade em estabelecer uma narrativa, o cinema era mudo e expressava fragmentos da realidade. (ZAMBERLAN, 2014).

No campo da literatura, a escrita é o estilo do autor, no cinema Bordwell (1986) e Aumont (2009) apontam que as marcas que oriundam do estilo, estão inseridas no *mise-scène*. A tentativa do cinema de se igualar às artes consideradas nobres no século XIX – teatro e literatura – provocou a busca para contar histórias e a linguagem surgiu para dar ao cinema a condição de narrar. Outro fato que contribuiu para evolução da linguagem cinematográfica foi o deslocamento da câmera que deixa a imobilidade e passa a explorar o espaço.

A literatura e o cinema, em sua evolução, são artes independentes, a última construiu sua trajetória há pouco mais de cem anos. O romance na literatura, identifica-se como uma modalidade que propicia não só diálogo com o cinema, mas também com outras artes. Nessa direção, Sarmiento (2009) afirma:

A arte cinematográfica tem como segunda natureza a vertente literária. Traz, a princípio, embutido o processo narrativo da literatura, mesmo que no sentido oposto, numa lógica contrária, posto que aquilo que na literatura é visado como efeito (a imagem); no cinema é dado como matéria narrativa. Relações, aproximações e influências são historicamente comprovadas (SARMENTO, 2009, p. 5).

O olhar histórico sobre o colóquio entre essas duas modalidades, entre as duas linguagens, sua natureza, criação e significação possibilita enriquecer, a perspectiva de seus apreciadores. A literatura deu a fala ao cinema e o cinema, no uso da tecnologia, condicionou a potencialização dos efeitos advindos da literatura para a criação do imaginário coletivo do século XX. Bazin (1991) comenta que o cinema teve o privilégio como nenhuma outra arte, de atingir grande popularidade. Já a literatura, entre os séculos XVIII e XIX, através dos romances, somente uma parcela tinha acesso aos escritores.

Dentro do próprio ambiente literário, há releituras, (entre textos literários) e esses procedimentos se firmam entre linguagens e modalidades diversas. “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Numa releitura, tanto a literatura quanto o cinema saem enriquecidos. De acordo com essa autora, a palavra literária não tem significado fixo, mas sim um cruzamento textual. A literatura tem complexidade e história, é construída por um criador, inserido em seu próprio contexto sócio-histórico-cultural.

Combinar uma obra de arte à outra arte, requer a necessidade de extrair elementos com o poder de “fazer sentir”, ser humano e capaz de viver as suas próprias emoções e as paixões de outrem. O surgimento do cinema que é uma arte moderna e inovadora, trouxe a possibilidade de acesso à cultura, pelo prazer, pelas delícias das emoções “não reais”, e a relação de cada ser humano com mundos e modos de vida diferentes, sujeito às transformações.

Machado de Assis, em sua criação, construiu suas personagens femininas, num padrão que extrapolou os padrões e os costumes da sociedade da época, a segunda metade do século XIX. E, parodiando Camões, ele o fez com “engenho e arte”, colocou toda sua habilidade com as palavras na ponta de sua caneta, instrumento seguro, de um mestre desafiador.

## 2.2 Paulo César Saraceni na contingência do Cinema Novo

O cinema, desde o seu início, interage com a literatura. O cineasta Georges Méliès foi o primeiro a estabelecer esse diálogo. Filmou *Cinderela*, uma clássica história, infantil, em 1899.

Os filmes de Méliès, na verdade, nos colocam diante daquilo que Todorov chama de fantástico-maravilhoso, porque a magia presente em sua obra não pode ser explicada pelas leis da natureza, tais como são conhecidas, e se mistura às alegorias e às metamorfoses que são próprias do maravilhoso (MARINHO, 2009, p. 56 – 57).

No estilo de Méliès pode-se dizer que há influência circense, devido aos quadros de magia, as trucagens, objetos que desaparecem e se transformam, juntamente com os efeitos especiais que ocupam funções de grande relevância na emergente narrativa do cinema. Este, passou por várias transformações, no início os aparelhos de projeção eram usados em círculos e reuniões de cientistas, em palestras e até ligado ao lazer em circos e outros espetáculos.

Ao envolver a sétima arte, e sobre seu surgimento, o cinema, há um comentário de Otávio de Faria, escritor e conhecedor do filósofo alemão Nietzsche, que diz: “Cinema é arte” (SARACENI, 1993). Uma arte que nasceu e se propagou rapidamente pelo mundo todo e se identifica como um engenho que se enquadra no tempo e também no espaço. Trata-se de imagens que projetam numa determinada superfície (tela) como uma fotografia ou uma pintura, mas que se expressa com movimentos, ritmo e tempo.

Segundo os dadaístas<sup>4</sup>, a arte se iguala a um projétil com capacidade para alcançar o espectador, com a faculdade tátil. Isto estimulou a disposição para o cinema, em que a abstração é tátil, devido a variedade dos espaços e cenários que alcançam o espectador, em embates sucessivos (BENJAMIN, 2012). Os indivíduos, que veem as imagens, sofrem o choque da interrupção de ideias, devido às mudanças rápidas das apresentações, exigindo mais concentração e esforço. Percebe-se a complexidade na arte cinematográfica, homens e mulheres buscam distração e “arte exige recolhimento por parte do expectador” (BENJAMIN, 2012, p. 30). Estes dois aspectos distração e recolhimento, não estão juntos, quem consegue o recolhimento incorpora a arte e os resultados dos embates provocados pelo cinema é uma forma de recepção. Um filme é avaliado pelos expectadores como entretenimento e se acostumam com este procedimento.

---

<sup>4</sup> De acordo com Junior (2009), o movimento dadaísta surge a partir do questionamento dos cânones artísticos do século XIX numa perspectiva de inversão e subversão do que costumeiramente se chamava de “sociedade burguesa”. O dadaísmo operou uma “ruptura com o primado da razão e o pensamento lógico linear” (JUNIOR, 2009, p. 24-25).

De acordo com Bazin (2012, p. 193), “o expectador de cinema tende a se identificar com o herói por um processo psicológico”. Ele faz a correspondência com a realidade e o cinema satisfaz suas aspirações, na medida em que se coloca no lugar do personagem.

O cinema é a forma de arte que corresponde aos grandes perigos existenciais com que se defrontam os homens contemporâneos. A necessidade de se submeter aos efeitos de choque é uma adaptação dos indivíduos aos perigos crescentes (BENJAMIN, 2012, p. 81).

O cinema pode ser visto como um campo experimental que tem a recepção pela distração. Os embates mostrados nos filmes, são vivenciados pelo expectador, pela necessidade de enfrentar as ameaças vitais que estão inseridas na contemporaneidade.

Ao considerar que o cinema é uma arte, há o assentimento de que foi uma invenção que penetrou na vida e no espírito do homem na busca de novas formas de representar a vida. Através das imagens, o mundo é transportado para as telas e os filmes provocam sedução, horror, prazer e empatia. No passado, a realização de um filme era um espetáculo inimaginável. Na contemporaneidade é o meio de comunicação popular que atende todas as idades. São as massas que afluem, fazem-se presentes no cinema e esperam o protagonista agir em favor da sua individualidade (no seu imaginário), vingar-se (BENJAMIN, 2012).

O Cinema traz em si a condição de abrandar o expectador, e os filmes requerem uma abonação tranquila que o satisfaz. Foram vários os descobridores do cinema e não surgiram no mesmo lugar, mas em vários. No início de sua criação, alguns teóricos o queriam sem contaminação, pretendiam um “cinema puro”, outros já o defendiam tendo vínculos às demais artes.

Esta modalidade de arte recebeu várias nomeações: “escultura em movimento” (Vachel Lindsay); “música da luz” (Abel Gance); “pintura em movimento” (Leopold Survage); “arquitetura em movimento” (Elie Faure)” (STAM, 2013, p. 49). Os teóricos estabeleciam vínculos com as expressões artísticas e anotavam as diferenças. O que existia de comum era o cinema que se enquadrava numa modalidade artística. Havia teóricos que apesar de portarem múltiplas diferenças se preocupavam com sua essência. Ao acompanhar o percurso histórico do cinema como indústria e vestido como mercadoria, percebe-se a influência profusa com a dramaturgia cinematográfica. Segundo Bernardet (2006), por volta de 1910, se apoiou ao “*star-system*”, o estrelato, e as vedetes como elemento de primeira ordem garantiam o sucesso nas vendas. Na época, o público era atraído pela fama dos nomes como Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Rodolfo Valentino, Lisa Minelli, Marlon Brando. Os expectadores iam ao cinema interessados em ver suas estrelas, e às vezes a fama criada por outros meios, era aproveitada pela indústria cinematográfica. Já nas últimas décadas, com o

surgimento de um público mais seletista, o destaque se voltou para os diretores, eles se tornaram estrelas. Ver filmes de Bergman ou Felini era o mesmo que aprofundar a relação com o cinema. Outros fortes mecanismos, além do “*star-system*”, influenciaram na opção de ir conhecer uma película.

Por exemplo, a classificação dos filmes em gêneros. O espectador que gosta de violência e ação poderá escolher filmes policiais ou banguê-banguê. A publicidade, o trailer, as fotografias nos jornais e na fachada do cinema criaram uma expectativa positiva se ele gosta destes gêneros. Assim, a gente vê prolongar-se pela história do cinema longas séries: os já citados, a comédia musical, o cangaceiro no Brasil [...] (BERNARDET, 2006, p. 75)

Todas as pessoas apreciadoras do cinema têm suas escolhas e a opção de considerar os gêneros, veio contribuir para o crescimento desta apreciação. De acordo com o sucesso, as preferências públicas são identificadas, e as fórmulas são repetidas, os diretores acolhem as escolhas e dão continuidade, mas a repetição também pode levar ao aborrecimento e as novidades é que atraem atenção. O público não assiste somente a um filme, mas faz a interpretação e assimilação, de acordo com suas emoções e vivências. O espectador não era passivo, não é passivo, o cinema o colocava em relação com o mundo Hollywoodiano e os produtores aceleravam o ritmo das produções e o público se acostumou com essa forma de apresentação. “Não mudar, mudando sempre. Essa tensão repetição/inação não está apenas no produtor, está também no espectador”. (BERNARDET, 2006, p. 76). Produtor e espectador são exigentes consigo mesmos, no momento em que um deles sente que esgotou a novidade, buscam outras formas de receptividade no que é produzido, até o momento em que os espectadores demonstrem interesse ou desinteresse.

Na evolução do cinema, os teóricos do terceiro mundo não se conformavam com o domínio hollywoodiano, nas distribuições das representações caricaturais que envolviam história e cultura (STAM, 2013). Os latino-americanos pensavam num cinema que mostrasse, adequadamente, as suas vivências e experiências através de um porta-voz latino americano. Nesse período surgiram movimentos artísticos e uma variedade de fatores contribuíram para solidificar potencialidades que existiam e se encontravam dispersas. Apareceram vários movimentos, em particular, o Cinema Novo que em sua ideologia aproximou-se do movimento desenvolvimentista do pós-guerra nacionalista. Começaram a delinear sua forma em 1952, com o Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o Congresso Nacional de Cinema Brasileiro. Nesses eventos surgiram discussões, com o intuito de buscar ideias para a construção de filmes de nacionalidade brasileira.

Em São Paulo, realizaram a I Convenção da Crítica Cinematográfica (1960), com o comparecimento de vários cineastas, debateram a criação de filmes que se baseavam nos moldes hollywoodianos, dito como cinema “colonizado”. Eles combateram os filmes produzidos pela indústria cinematográfica. A proposta seria realizar filmes que abraçassem a realidade brasileira, foi esta configuração que se firmou como o Cinema Novo, que emergiu sob a influência das transformações no contexto sociopolítico da época. As mudanças na cultura brasileira, que a sociedade vivenciava, as contradições e dilemas foram o suporte que sustentaram as ideias que enquadravam no Cinema Novo.

Trata-se de uma realidade com duas faces: de um lado, uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista, priorizando os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados do capital; de outro, um radical projeto político de esquerda, tendo como objetivo uma aliança com as classes populares e a instauração de um regime socialista (RAMOS, 2000, p. 1).

Diante dessas duas contradições, surge o Cinema Novo, com veio revolucionário, apresentando inovações e propostas quanto à estética e no campo político. A intenção seria mostrar o brasileiro que expressava a classe trabalhadora. Seriam obras densas em conteúdo, originais, de baixo custo e filmadas em preto e branco. Mostrariam a realidade brasileira e o subdesenvolvimento. Transportavam para as telas os debates e problemas de um país de “terceiro” mundo.

Os cineastas pretendiam se esquivar dos padrões cinematográficos existentes principalmente os que tinham origem nos Estados Unidos, por isso se alinharam ao cinema Europeu principalmente ao Neorealismo Italiano, cujos vultos foram Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, e a Nouvelle Vague francesa criada em 1954 por François Truffaut (GOMES, 2012).

Um cineasta brasileiro se pronunciava aderindo à ideia: “Glauber Rocha propôs um cinema livre, revolucionário e insolente sem histórias, refletores ou elenco com milhares de pessoas. Em vez de ser um esteta do absurdo, por um lado, ou um nacionalista romântico, por outro, a tarefa do cineasta era ser simplesmente revolucionário” (STAM, 2013, p. 115).

Para Glauber, no Brasil, o cinema tinha que ser dissonante, imperfeito, rebelde e impreciso. O Cinema Novo, surgiu nessa movimentação cinematográfica brasileira. “Simplesmente porque um país era economicamente subdesenvolvido, sugeriu Glauber Rocha, não significava que tinha de ser artisticamente subdesenvolvido” (STAM, 2013, p. 115). Ele postulava um cinema com filmes feios e tristes, em seu manifesto “Estética da

fome”, de 1965, dizia que não se deve apenas tratar da fome, como tema, mas também um faminto cinema em seus meios de produção.

Glauber Rocha é considerado o cineasta mais influente do Cinema Novo. Paulo César Saraceni, autor de *Capitu*, também é um dos precursores desse movimento e seus filmes fizeram muito sucesso na Europa e aqui no Brasil. O Cinema Novo teve sua formação a partir de 1960, segundo Robert Stam (2013), e passou por várias fases desde então. Os cinemanovistas receberam críticas por serem diferentes de Hollywood, foram até tachados de “incompetentes”, mas na verdade, são culturas que se expressam nas diferentes formas, de acordo com suas peculiaridades. Alguns filmes como *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade (1966), expressam ritmos diferentes de Hollywood, outros ritmos de vida, diversos dos que já existiam. Consta que vários sistemas de produção e distribuição tentaram eliminar comercialmente, esses tipos de filmes. O Cinema Novo<sup>5</sup> foi uma nova abertura cultural, mas somente alguns poucos filmes obtiveram consideração da alta camada social, popularmente, o público gostava das produções reconhecidas como “chanchadas”<sup>6</sup> (BERNARDET, 2006).

Parte das elites encontraram no Cinema Novo um canal que revelava os anseios políticos, estéticos e antropológicos.

Externamente, o Cinema Novo permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural; é raro que isso ocorra por parte de um país subdesenvolvido. Esse trabalho internacional do Cinema Novo foi importante para sua receptividade interna (BERNARDET, 2006, p. 101 – 102).

A elite se calçou firme nessa repercussão internacional, uma vez que a Europa aprovava, deveria haver algo para se considerar. Esta modalidade de filme, até o golpe de 1964, abordava uma temática que priorizava a ruralidade e ressaltava a miséria nordestina do homem do campo. Os Filmes que tratavam de problemas sociais brasileiros, atingiam o público popular na conscientização de sua posição social. A postura dos cineastas foi uma luta contra o controle estrangeiro sobre o mercado cinematográfico. Achavam que esse domínio era favorável às classes dominantes, e a pretensão era usar o cinema para acabar com essa hegemonia. O estilo livre, objeto principal do Cinema Novo obteve sucesso e reconhecimento

---

<sup>5</sup> O cinema novo se caracterizou como movimento de renovação que se dá ao nível da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público, pode ser datado de 1945, quando começa o neorealismo italiano (BERNARDET, 2006).

<sup>6</sup> Freire (2011) define “chanchada” como um meio de adjetivação usado para descrever filmes mal feitos, podendo ser de gêneros diversos. Este termo se popularizou na década de 1940 e se estendeu até a segunda metade do século XX.

internacional. A partir de 1963, quatro momentos distintos representaram a realidade brasileira no Cinema Novo.

O percurso desse novo estilo de produção cinematográfica deu-se com a representação dos conflitos políticos, marcados pela realidade nordestina, tendo como primeira “trilogia”: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963); *Fuzis* (Rui Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Os personagens caracterizaram a região, usaram figurantes da população local e focavam o “povo”, com muita intensidade nas telas. (RAMOS, 2000).

A segunda “trilogia” aconteceu após o Golpe militar de 64. Focam a classe média com seus dilemas e limites éticos. São os próprios ideais cinemanovistas que tecem diálogos com a realidade que os envolve. Fazem parte desse quadro *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). A terceira “trilogia” mostra uma fase de censura mais acirrada, mas não retrata as ilusões de gerações oriundas da precariedade, fomentando uma sociedade de forma brutal. Os presos políticos torturados, causaram pesadelos e tom de desespero no final. Nesse patamar, há grande elaboração de alegorias em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diégues, 1969) e os *Deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970). A pretensão dos cineastas era conseguir, através do espetáculo de alegorias, alcançar sucesso com o grande público.

O quarto grupo que se enquadrou no Cinema Novo surgiu após a geração cinemanovista. Identificou-se como “Cinema Marginal”, a partir de 1968 a 1974. São produções de baixo custo, com fragmentação narrativa e que expressavam uma época de agonia com diálogos irônicos americanizados e ignorados pela geração cinemanovista. Houve muita produção. Pode-se destacar Júlio Bressane (*O Anjo nasceu, matou a família e foi ao cinema, Cuidado Madame, A família do Barulho*), Rogério Sganzerla (*O Bandido de Luz Vermelha, A Mulher de Todos*). Andréá Tonacci (*Bang Bang*), e outros.

O Cinema Marginal abandonou o contato amplo com os expectadores e provocou consequências e crise no Cinema Novo. E, este, partiu para conquistar novamente o público, patrocinados pela (Embrafilme), sob o patrocínio do Regime Militar que haviam combatido antes. Após 1964, o foco passaria a ser a classe média. Paulo César Saraceni<sup>7</sup>, com o filme *O Desafio*, de 1965, focou os problemas que sua geração vivenciou com o regime militar. O

---

<sup>7</sup> O cineasta Paulo César Saraceni nasceu no Rio de Janeiro, em 1933. Seu pai era paulistano e a mãe oriunda de família tradicional mineira. Estudou em escola francesa, seu ídolo foi o escritor Otávio Faria (1908 – 1980). (ABRACCINE, 2012).

filme demonstra conflitos existenciais e amorosos de um cidadão jornalista, originado pelo golpe militar, de 1964. Há um triângulo amoroso entre uma burguesa casada com um empresário rico, e o seu amante, um jornalista de esquerda. Ambos de classes diferentes e apesar dela se dizer progressista, as ideias não se convergiam. Contudo, *O Desafio* (1965) não foi o único trabalho de êxito na carreira de Saraceni, até que optou pela adaptação literária de uma obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899), com o filme *Capitu* (1968).

Sabe-se que, grande parte das obras cinematográficas tem caráter fictício, no entanto, o cinema desempenha grande importância no retrato à realidade. A busca por uma relação entre ficção e realidade tem caráter filosófico, como foi discorrido por Cabrera (2006):

O cinema parece se caracterizar pela constituição de “impressão de realidade” e pela perturbadora capacidade de apresentar qualquer coisa (até a mais fantástica e inverossímil) com aparência de realidade, de maneira retórica e impositiva, enfeitando, fetichizante, assumida e descaradamente mentirosa. A filosofia, por sua vez, tem pretendido assumir uma atitude sóbria de reverência diante da verdade e da concordância com a realidade, evitando sistematicamente ilusões e equívocos, tanto intelectuais quanto de percepção, evitando associações imediatas em benefício da argumentatividade (CABRERA, 2006, p. 37).

O cinema novo se assemelha a realidade e a cinematografia desperta sentimentos agradáveis ou não. Deparar com a realidade pode ser prazeroso e às vezes causar tristeza aos sentidos e ao entendimento de cada ser vivente. Desde a infância as pessoas interagem com as manifestações culturais de ambiência e de informações com as quais se comunicam na vida cotidiana. É nesse sentido que Saraceni vislumbrou apresentar a complexidade do cotidiano nos seus filmes e representações. *Capitu* (1968) é um dos exemplos nessa categoria que problematiza a realidade no período de transição política e social do Brasil na virada do século XIX ao XX.

Dos filmes produzidas por Saraceni, *Porto das Caixas* em 1962 seria seu primeiro sucesso. A película teve grande repercussão na Alemanha. O próprio autor, em sua autobiografia *Por dentro do Cinema Novo – Minha Viagem* (1993), comenta que os jovens cineastas alemães “corriam atrás de mim e dos cineastas brasileiros como se fôssemos Rossellini. Adoraram *Porto das Caixas*. Era, dos meus filmes, o preferido pelos cineastas do Festival de Berlim” (SARACENI, 1993, p. 216).

O Cinema Novo era o cinema brasileiro. Todo mundo era Cinema Novo. E eramos todos produtores, diretores, distribuidores. Unidos, um ajudava o outro, com equipamentos ou com crédito ou dinheiro ou, ainda, filme virgem. Era lindo. O *Jornal do Brasil* lançou um concurso de curta-metragistas. Surgiram vários meninos e meninas com enorme talento. E todos eram Cinema Novo. (SARACENI, 1993, p. 217).

Para Saraceni, foi uma revolução abraçar essa nova era do Cinema Novo. *Porto das Caixas* (1962) faz parte da “Trilogia da Paixão”, *A Casa Assassinada* (1971) e o *Viajante* (1998). O primeiro é um longa-metragem realizado em parceria com o escritor e artista plástico Lúcio Cardoso. Eles escreveram o roteiro juntos, partindo do universo literário do autor. A película tem como base um fato real, noticiado pela crônica policial da época, “o crime da machadinha”. O roteiro conta, sobretudo, a história de uma mulher que mata o companheiro a machadadas. Percebe-se na película o vazio existencial, a solidão e este sentimento perdura quando se observa a tônica da filmografia de Saraceni. O marido é um fraco, derrotado, machista. O tema é mesclado pela decadência, alienação e insurreição da mulher. O machado é o símbolo erótico e fatal. A atriz principal é Irma Alvarez. A trilha sonora – melancólica em demasia – é de Carlos Jobim (1927-1994), e no início há uma série de panorâmicas que perpassam pela natureza morta (SARACENI, 1993).

Saraceni, com o filme *O Desafio*<sup>8</sup>, penetrou nas mazelas políticas de seu tempo. São os problemas que o Brasil estava sofrendo. *O Desafio* foi construído em 1964, ano em que se inicia o regime militar, juntamente, com a censura. Permaneceu um mês e meio no departamento responsável pela fiscalização de tais obras e saiu com alguns cortes nas falas. “Os diálogos são subversivos, retruca o general censor [...]” (SARACENI, 1993, p. 203). Esse filme, em novembro de 1965, na capital do Brasil, estava sendo esperado com muita ansiedade. O Cine Brasília, contendo 1500 lugares, vendeu em dobro. Foi uma sessão tensa. Ao apresentar o filme, Paulo Emílio pediu tranquilidade e que o público não se manifestasse. O clima expresso no filme foi, exatamente, os meses posteriores à revolução de 1964.

“[...] *O Desafio* é uma poderosa denúncia contra a indiferença brasileira em relação à participação da vida do país, indiferença com base quer no egoísmo, na fruição dos prazeres materiais, quer na exploração, quer no tédio, quer na náusea. O filme é um apelo à responsabilidade, pois não poderá haver responsabilidade individual sem a participação na responsabilidade coletiva (SARACENI, 1993, p. 205).

*O Desafio* foi um desabafo, uma forma de expressão contra a opressão, sem dúvida, um filme político, de autoanálise, refletida na mente do personagem, um jovem escritor, que funde seus problemas com os problemas do Brasil. Essa película, em sua narrativa fílmica, comporta os conflitos de um período histórico concreto, e os desafios que apresenta se coadunam com os acontecimentos externos e também internos, pautados na angústia e dilema

---

<sup>8</sup> Título: *O Desafio*; Tema: Político; Direção e Roteiro: Paulo César Saraceni; Duração: 93 minutos; Elenco: Isabella Cerqueira Campos (Ada), Sérgio Brito (Mário), Luiz Linhares (Nestor), Joel Barcelos (Carlos), Hugo Carvana (Hugo), Gianla Singular (Virgínia); trilha sonora: Trechos de composições de Amadeus W. Mozart, Villa-Lobos, Edu Lobo, Vinícius de Moraes; Caetano Veloso e Carlos Lira; Distribuição do filme em vídeo (VHS/NTSC); Difilm, Sgres Filmes.

do próprio personagem. Há um pertencimento antagônico de classes entre os protagonistas principais, Marcelo e Ana. Ele é o representante de “esquerda” e Ana, personifica a burguesia. Ela e Marcelo, vivenciam um triângulo amoroso e seus percalços, uma vez que ambos se posicionam, distintamente, e há, a separação deles no final.

Seguindo a “Trilogia da Paixão”, a *Casa Assassinada*<sup>9</sup> (1970) foi uma adaptação com o roteiro baseado no livro *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, um Cinemascope em preto e branco. O filme retrata a ruína econômica, familiar e tradicional no Sul de Minas Gerais, dá forma à sua hipocrisia com a chegada de uma mulher, Nina, que enfrenta todo o grupo para preservar a própria dignidade.<sup>10</sup>

Em sua autobiografia, Saraceni faz o seguinte comentário sobre esse filme: “Timóteo, monstro para si mesmo, que jura matar a família Meneses, cujos irmãos aprisionaram-no em seu quarto” (SARACENI, 1993, p. 258). Na trama, Timóteo era um homossexual que, segundo os irmãos, os envergonhava, por isso o mantinham preso em seus aposentos.

Carlos Kroeber (Timóteo) recebeu oito prêmios nos festivais nacionais e internacionais nos quais *A Casa Assassinada* participou (SARACENI, 1993). No final da película, Timóteo surge perfazendo sua vingança. Acomodado numa rede, dois negros o sustentam. Ele cumpre uma promessa que fez a Nina, em seu leito de morte, adorná-la com um buquê de violetas. A família é envergonhada diante de todos e a hipocrisia mantida em seu interior é, publicamente, revelada. Nesta mesma cena, Timóteo tem um infarto mortal, o seu imenso corpo adornado com as joias da família, cai pelo chão sob o espanto da população de Valença (cidade fictícia) (SARACENI, 1993).

Sobre esse filme, Saraceni faz um comentário em seu livro *A Viagem sobre o francês*, George Launter, cineasta que copiou sua ideia, fazendo o filme *La Maison assassinée*, filme pífio. Acrescenta, sobre o seu próprio filme: “Todos os personagens, mesmo os mais monstruosos, foram feitos com muito amor, porque a beleza é eterna” (SARACENI, 1993, p. 259).

*O Viajante*<sup>11</sup> é o último filme da *Trilogia da Paixão* do livro homônimo de Lúcio Cardoso. É o décimo longa-metragem de Saraceni. Essa obra de Lúcio Cardoso, contudo, não

<sup>9</sup> Gênero: Drama; Elenco: Norma Bengell (Nina), Carlos Kroeber (Timóteo), Leina Crepi (Betty), Nelson Dantas (Demétrio), Tetê Medina (Ana), Augusto Lourenço como (Alberto o filho) e (André jardineiro), Valdo (irmão casado com Nina) e Guerreirinho (Padre Justino); Trilha sonora: Tom Jobim.

<sup>10</sup> A base da sinopse apresentada é correspondente ao resumo apresentado pelo site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024644&format=detailed.pft>>. Acesso em 30/04/2021.

<sup>11</sup> Gênero: Drama; Elenco: Marília Pêra (Don’Ana), Leandra Leal (Sinhá), Nelson Dantas (Juca), Paulo César Pereio (Chico), Jairo Mattos (Rafael); Trilha sonora: Tom Jobim; Custos: 3 milhões.

fora finalizada pelo falecimento do autor em 1968. O romance inacabado foi publicado, postumamente, pelo crítico de cinema e literatura Otávio de Faria, amigo de Lúcio. O cineasta escreveu o roteiro três anos depois, e chegou a convidar Sônia Braga para ser a atriz principal, mas interrompeu e começou outra filmagem, *Anchieta, José do Brasil* (1976-1977). *O Viajante* ficou engavetado por 25 anos, renasceu em 1998 e as filmagens ocorrem numa pequena cidade ao norte da Zona da Mata.

Na película, Rafael (o viajante) chega a uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, para a Festa da Padroeira local. Ali, desperta a paixão insana de Dona Ana de Lara, viúva rica e orgulhosa, e, ainda conquista o coração da jovem e bela Sinhá. Um marceneiro (fabricante de caixões) e criminoso, mestre Juca do Vale, também participa do que será uma relação de amor e morte, girando em torno desses quatro personagens, que são a última fronteira da paixão, onde os sentimentos se tornam desumanos e diversos<sup>12</sup>.

*O Viajante* se passa nos anos 1940, época em que Ubá, contava com linhas de trem em toda região. Os eventos são mostrados fora de ordem cronológica e a narrativa da história acontece de forma embaralhada. A película apresenta um clima crescente de tensão e violência e há predominância de relato circular. Os efeitos surgem antes da causa ou intercalam-se com ela.

Don'Ana se livra do filho, especial e paraplégico, atirando-o, juntamente, com sua cadeira de rodas num despenhadeiro. Vê-se em planos entrecortados sua cadeira e chapéu voando. A montagem é invertida na cronologia. Antes desta cena aparece Don'Ana em casa e já arrependida. A duração da cena do crime é mórbida, demorada, e sugere a queda violenta do corpo no impacto com a terra. Sinhá, apaixonada pelo viajante, mas também desejada por Juca, marido de sua tia, que por ciúmes assassina-a, violentamente, com um machado. Nesta cena a mise-em-scène contribui para que a dramaticidade intensa e a expressão de morte se fortaleçam. Sinhá leva os golpes entre choro e riso, sua veste clara se torna vermelha e uma nuvem de balões sobe ao céu, como se fossem gotas de sangue.

O estilo de Saraceni se acentua na dramaticidade presente em todos os seus filmes. Além desses apresentados, ele produziu também *O gerente* (2011), *Anchieta* (1977), *Ao sul do meu corpo* (1981), *Natal da Portela* (1988), entre outros. Saraceni, como um dos precursores do Cinema Novo, propulsou nova compreensão dessa arte, com valores mais brilhantes, mais

---

<sup>12</sup> A sinopse do filme *O Viajante* é correspondente à apresentada pelo site *Adoro Cinema*. Endereço Eletrônico <[www.adorocinema.com/filmes/filme-120843/](http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120843/)> Acessado em: 26/11/2020.

expressivos, melhores possibilidades de mostrar uma realidade, com menos custos e alcançar maior abrangência de espectadores, aqui no Brasil e no exterior.

### 2.3 Outros olhares sobre *Capitu*

As relações entre artes, especialmente em se tratando de literatura e cinema, há um vasto campo de trabalhos científicos já realizados. São interpretações que as vezes se assemelham em densidade, com aprofundamento nas análises e criticidade e outros mais simples, mas não menos consideráveis. O objeto desse trabalho – a análise do feminino no filme *Capitu* – não foge a esta máxima. A película já passou por várias mãos em estudos sobre suas especificidades, em decorrência dos registros dessa relação, carregada de perspectivas e contrapontos.

Para apresentar e representar a realidade, já bastante explorada nos filmes, vários cineastas buscaram nos acervos da literatura uma série de permutas que se estabeleceram com naturalidade. O cinema é uma legítima arte que já passou a ser vista como a melhor forma de se ilustrar a realidade que caminha em ritmo acelerado. E, uma transposição para as telas requer conhecimento profundo da obra escolhida, além do roteiro que é o elemento mediador no plano das imagens. *Capitu*, o filme do cineasta Paulo César Saraceni, tem sido alvo de vários trabalhos científicos. É uma adaptação bastante aludida por vários autores, trabalhos de graduações, artigos, teses e dissertações.

No texto de Danielle Rasmussen Betemps (2014), *Mesmo que Capitu tenha traído Dom Casmurro*, foi realizada uma análise atendo-se às diferenças e semelhanças entre texto literário e cinematográfico. A autora ressaltou os acréscimos de elementos que não existiam no romance, mas que os roteiristas os usaram com a finalidade de adaptar o texto literário às telas, ampliando-o aos limites do texto fílmico, sem deixar de lado o que foi mencionado por Machado no texto original. Ela cita a escolha dos roteiristas sobre o personagem Bento, alocando nele a primazia de considerar aquilo que ele vê e como vê, sendo o seu ponto de vista bem relevante.

A autora aponta a diferença entre o narrador-protagonista, no romance, e a não presença dele no texto fílmico, a ausência encoberta pelos roteiristas através de paralepses (narração limitada mas com ingerências) e do estabelecimento do desempenho de uma câmera que acompanha os passos de Bento. Em sua percepção, vislumbra o “cacoete” de Escobar (dedos nos lábios) escolhido pelos roteiristas, como ponto estratégico para a passagem do romance para o roteiro e conclui sua explanação com o comentário de que literatura e cinema se comunicam em linguagens diferentes e originais com experiências estéticas próprias.

Em *De Dom Casmurro a Capitu: problemas de um percurso transtextual*, de João Manoel dos Santos Cunha (2008), vê-se o foco no romance *Dom Casmurro* e no filme *Capitu*. O autor descreve o entusiasmo de Saraceni quando escreveu literalmente sobre a personagem feminina principal do filme: “Aquela Bovary que o contexto de subdesenvolvimento torna feroz, aquela fascinante e atroz Capitu suburbana, é o primeiro grande personagem feminino nascido no cinema brasileiro” (CUNHA, 2008, p. 5). Saraceni, um dos criadores do Cinema Novo, com razão, exalta *Capitu* nascendo das origens brasileiras sem influências hollywoodianas.

Cunha (2008) comenta ainda que é certo que toda transposição ou tradução requerem uma interpretação. Paulo Emílio, Lygia e Saraceni atentaram em esclarecer o “enigma Capitu” e abolir as ambiguidades do texto original, articulando um narrador fílmico na terceira pessoa e não na primeira como no romance. O autor conclui que as três produções têm características efetivas – romance e narrativa literária; a narrativa cinematográfica e o roteiro escrito, são modalidades diferentes que podem ser conhecidas independentemente uma da outra.

Em *Capitu – objeto de olhar: Análise da adaptação cinematográfica de Dom Casmurro*, Leistner *et al* (2018), usa o método intertextual para analisar as semelhanças e diferenças da obra literária e filme no que se refere aos elementos que compõem a estrutura (narrador, trama, tempo, espaço e outros). Destarte, inclui as transformações que caracterizam as relações entre as duas obras. Esta análise preconiza as disposições em que o texto e filme, foram produzidos e as transformações significativas pertinentes às obras que inclui estrutura temporal, espaço fílmico e organização da história.

Segundo Leistner *et al* (2018) relata que a adaptação segue na sequência de início, meio e fim, como nas propostas clássicas, contendo o clímax e o ânimo de resolução de conflito. A conclusão da pesquisa dessa autora se ancora na fidelidade com o texto literário original, apesar de ser possível observar o filme como uma nova obra que mantém suas características estruturais independentes de comparações em questões de valores.

No trabalho *Capitu no cinema do roteiro ao texto fílmico* de Renata Batista Benedito (2012), há comentários das relações intertextuais, que defendem a importância desse processo para análise das adaptações baseadas em interpretações literárias, devido a ocorrência do processo adaptativo conter cenários e contrapontos diversificados. Afirma que o termo adaptação é definido de acordo com o contexto sob a ótica de Stam (2006), há assentimento no que tange à pesquisa que está sendo comentada. Cada trabalho é uma fonte de reacentuação e reinterpretção através de uma nova ótica das apresentações.

Benedito (2012), nessa pesquisa, alude a opinião de Caldwell e faz o mesmo com John Gledson que em seu livro Machado de Assis *Impostura e realismo* (2005) afirma, na introdução, que o objetivo de *Dom Casmurro*, na investidura da obra realista, tem o objetivo de revelar a sociedade brasileira do século XIX. O autor afirma que *Dom Casmurro* é um romance que instiga mais na reflexão do que na ação, devido a existência não linear das digressões presentes na narração e as frases que chegam a ser moldadas pela ironia e reflexão. Ele ressalta que em toda adaptação literária, a produção se faz de forma condensada, contém recortes e transformações, com simplificações e ampliações. A conclusão de Benedito (2012), é que o norteador da narrativa é Bento, com seu ponto de vista, e que a dúvida que o romance deixa aos leitores não foi instaurada no filme, pela alteração da construção dos personagens e a relação deles com os episódios.

Mais uma pesquisa realizada em 2008 por Almir Guilhermino sobre a adaptação cinematográfica de Paulo César Saraceni. Guilhermino (2008, p. 183), aponta a cena trágica Shakesperiana, que personifica o ciúme de Bento, no teatro, “nada mais é do que um disfarce, ou melhor, uma charada a ser desvelada pelo leitor mais atento”. É uma dramatização que através de imagens e sons, enquadra psicologicamente, na função de desequilíbrio emocional do espectador, cuja reação acontece em Bento, que se identifica com Otelo.

Guilhermino (2008) cita a intenção de Machado na composição de *Dom Casmurro* como um autor que intenciona alcançar um público que penetrasse em sua obra com sensibilidade e para que isso se concretizasse, ele o instiga não só na apreensão da história, mas também à reflexão. O autor desse trabalho, menciona a crise conflituosa da existência do personagem, que narra sua existência tentando esconder esse fato, mas esta intenção é revelada quando coloca Capitu no banco dos réus.

Nesses apontamentos, sobre o filme *Capitu*, não houve deparação em que algum deles, focasse especificamente, a representação feminina no filme *Capitu*. Constam na seguinte forma: No texto de Danielle Rasmussem Betemps (2004) – *Mesmo que Capitu tenha traído Dom Casmurro*, foca a diferença entre o narrador protagonista no romance e a ausência dele no filme, e há explanação sobre as diferentes linguagens entre literatura e cinema. João Manuel dos Santos Cunha, no trabalho *De Dom Casmurro a Capitu: problemas de um percurso transtextual* compara o romance, o roteiro e o filme. Comenta o narrador em terceira pessoa, conclui que as duas narrativas fílmica e literária, são independentes uma da outra e podem ser conhecidas separadamente. Simone Leistner *et al* (2018) no trabalho *Capitu – objeto do olhar: análise da adaptação cinematográfica de Dom Casmurro*, aborda a adaptação entre o romance *Dom Casmurro* e o filme *Capitu*, faz uma análise comparativa, percebendo

mudanças no foco narrativo e na reorganização do enredo. Renata Batista Benedito (2012) *Capitu no cinema: do roteiro ao texto fílmico*, alude a opinião de Helen Caldwell, estudiosa de Machado, ressalta personagens com simbologias e o objetivo de Machado em mostrar a realidade brasileira no século XIX. Almir Guilhermino (2008) na obra *Dom Casmurro: a encenação de um julgamento*, comenta a pesquisa de Helen Caldwell, investiga o romance *Dom Casmurro* nas três linguagens: literária, teatral e cinematográfica.

Nos trabalhos científicos pesquisados, percebe-se que há ressaltos nas semelhanças, fidelidade entre texto literário e cinematográfico, nas adaptações, nas linguagens, no foco narrativo, na reorganização de enredo, que são informações interessantes para uma pesquisa que está sendo elaborada com base nas mesmas fontes, produções de Machado e Saraceni. O que se propõe nesta dissertação é a representação do feminino no filme *Capitu*. E para se firmar esta representação, fez-se necessário construir embasamento teórico partindo das representações femininas na transição do século XIX ao XX, tema do próximo capítulo.

### 3 REPRESENTAÇÕES FEMININAS NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX AO XX.

O feminino, dito assim, é um conceito que passa por vários estudos em sua origem. Kehl (2007) diz: a linguagem em suas formações, precede aos seres humanos, e os coloca em posições simbólicas. Assim também acredita Stuart Hall em sua obra *Cultura e Representação* quando racionaliza a ideia de representação. “A linguagem é a melhor pista de que dispomos para entender esse universo conceitual” (HALL, 2016, p. 43). “Homem e mulher”, são significantes designados que determinam o que é a raça humana ao chegar ao mundo. Desde o nascimento, as pessoas são cognominadas pela cultura, para sempre. Os pais acolheram, esses vocábulos, pelas diferenças existentes nos corpos. E, o corpo, se identifica como o objeto que privilegia o discurso de enunciação da presença do homem ou da mulher no mundo (KELH, 2007).

Para se discutir as relações entre mulher e feminilidade e posição feminina, é preciso passar um pouco pela história das mulheres, para entender a constituição e fixação das representações sobre a fêmea, o feminino e feminilidade na era moderna. O ser feminino foi construído no seio da família patriarcal, através de uma trama simbólica que designa lugares, posições e deveres identificatórios. A designação de tarefas, hábitos e atitudes, foram firmadas culturalmente, tanto no plano social quanto na religiosidade. A sociedade moderna limitava os direitos de ir e vir do feminino. Reportando à pré-história, a partir das pinturas rupestres, estudiosos analisaram-nas e hoje, sabe-se quais mãos as executavam e dizem que as mãos falam pelas mulheres, elas estão em toda parte (PERROT, 2019). O feminino e seu legado estão em toda história das mulheres, em suas lutas e mudanças até os dias de hoje.

Nesse segundo capítulo faz-se um breve estudo sobre as conquistas do feminino através dos tempos, pontuando sua trajetória a partir do século XIX e tendo como sustentação teórica Maria Del Priori, Michelle Perrot, Simone de Beauvoir e outros. Outrossim, o estudo estende-se à representação feminina na película *Capitu* de Saraceni se estendendo à obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

#### 3.1 Percursos e avanços do feminino no século XIX

No século XIX o caminho percorrido pelo sexo feminino passou por diversas alterações. Segundo Priori (2018), a condição de estar sempre acompanhada dos pais, cercada pelos irmãos e criadas colocava a jovem que despontava para o casamento, sem ação. O consentimento paterno era imprescindível para que um jovem, de bom comportamento,

cumpridor das regras da moral e dos bons costumes, pudesse cortejar a jovem, que estava no limiar do despertar da sexualidade. Seguiam as duras leis do Estado e da Igreja;

As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos, como ao senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja [...] Como a igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos seus maridos. De modo que o macho (marido, pai, irmão etc.) representava Cristo no lar. A mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva., a primeira fêmea que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca (ARAÚJO, 2018, p. 46).

A representação feminina era subordinada à hipocrisia das leis religiosas porque foi Eva que levou Adão ao pecado. A carta do apóstolo Paulo é rígida e causa temor. A mulher era sempre lembrada, de uma culpa que ela não cometeu, simplesmente existiu e ainda existe uma simbologia de Adão e Eva, em que a mulher leva a culpa; dispensam a ela a predisposição para a transgressão, como se o gênero em si, fosse portador do mal, o sexo feminino personifica esse primeiro comportamento que criaram com a intenção de subjugar e manter a mulher sob o domínio do homem. Este pensamento misógino ainda perambula nos preceitos das igrejas que professam a fé cristã. Esta trajetória através dos tempos, fez com que se identificasse, especificamente, como uma história de gênero, um desenvolvimento que segue as ações das mulheres direcionadas à emancipação e à liberação. “Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação” (PERROT, 2019, p. 15). Partiu das “vítimas” para alcançar a história das mulheres ativas, lutadoras em busca de seus direitos e dignidade, o que significa escrever sobre a história do seu silenciamento e da saída do silêncio, a que historicamente foram encerradas. É sobre elas que o silêncio pesa mais, como se estivessem fora dos acontecimentos, ou como se sua existência não contasse, mas como é inevitável sua existência, são responsabilizadas pelas agruras do mundo, tal é ódio que se nutriu historicamente pela mulher (PERROT, 2019).

Segundo as leis cristãs ela deveria pagar pela sua falta, com o silêncio e obediência. Michelle Perrot (2019, p. 21-22), em seu livro *Minha história das mulheres*, refere-se a Claude Lévi-Strauss quando descreve uma aldeia depois da partida dos homens para caçar, não havia mais ninguém, diz ele, exceto as mulheres e as crianças. As mulheres quase não eram vistas e seus vestígios são poucos, seu acesso à palavra escrita foi tardio. Elas próprias apagavam suas construções, justamente, por julgarem sem interesse, como Perrot (2019) comenta: São mulheres e viver não conta, a desvalorização nasce e é fomentada por elas próprias, praticam o silêncio que permanece como uma questão de honra.

A história registrada pelos primeiros historiadores gregos ou romanos diz respeito às guerras, reinados, homens “ilustres”, homens “políticos”, até nas crônicas medievais e nas vidas de santos, falam mais de santos que de santas.

Ao que tange às mulheres, nas religiões existe ambivalência e paradoxo nas relações masculino e feminino. É o poder sobre o feminino e poder do feminino. Do poder sobre a mulher, existem valores desiguais entre as religiões, os “monoteístas fizeram da diferença dos sexos e da desigualdade de valor entre eles um de seus fundamentos. A hierarquia do masculino e do feminino lhes parece da ordem de Uma Natureza criada por Deus” (PERROT, 2019, p. 83). Os grandes livros como a Bíblia e o Corão, rezam esta afirmação, a superioridade no sexo masculino. As religiões teriam esse direito de estabelecer diferenças e hierarquias sobre as mulheres? De onde veio esta premissa?

Os fundadores e organizadores das religiões subordinam e excluem as mulheres, uma vez que, não podem pertencer ao clérigo e realizar cultos (nas igrejas ou nas sinagogas). O catolicismo tem sua base no masculino, o que corresponde à organização de sua época, somente os homens podem chegar ao sacerdócio, somente deles poderia vir o poder, ter acesso ao conhecimento, ao sagrado e estabeleceram que para as mulheres que consideravam pecadoras, havia a destinação das orações e os conventos. “Os conventos eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar (PERROT, 2019, p. 84). As Igrejas acolhiam as infelizes mulheres, que perambulavam pelos reposteiros, atuavam nos corais e em contrapartida, exigiam delas a submissão.

Elas recorriam aos confessores, eles eram o “socorro” e os seus confidentes. Assim, a princípio, o sexo feminino ergueu sua voz no misticismo e sua superioridade, nesse ângulo, foi arrasadora, a partir do século XIII. Tal tessitura mística se deu no feminino; inclui orações, jejum, generosidade, amor louco, felicidade torturante e terna. Para exemplo desses feitos, há em Ávila, na Espanha, um museu em homenagem à Santa Tereza de Ávila, contendo amostra de objetos que ela usava em sua autopunição, tortura e expressão da felicidade dolorosa. Mesmo assim, “as santas são muito menos numerosas do que os santos [...]” (PERROT, 2019, 85). Após a Contrarreforma, tornar-se santa era muito mais difícil do que para os homens, até a virgindade estava atrelada ao papel público, mas, apesar disso, algumas mulheres se destacaram, entre elas, Catarina de Siena, dominicana, que exerceu papel público e político “queria reformar a Igreja, promover a paz na península e fortificar a Europa, ainda que fosse pela cruzada, sua influência foi considerável. É por isso que João Paulo II a erigiu segunda patrona da Europa” (PERROT, 2019, p. 85).

Em sociedade, as damas cristãs, usavam os espaços dos salões. Eram caridosas, e aceitavam o desempenho de “patronesses”, já para os protestantes, esse papel social era considerado “filantropia”. Elas também usaram os periódicos, educativos e cristãos, escrito por autoras, entre elas, Mathilde Bourdon e Berthe Bernage, eram tidos como “água com açúcar”, e foram muitas as produções nesse estilo. Na Alemanha, surgiu a “fúria de ler” das mulheres.

[...] rapidamente, estendida por uma florescente indústria de novelas e romances escritos por e para mulheres, de modo que houve uma feminização daquele domínio, até então, reservado aos homens; a literatura foi invadida pelo sexo feminino, tanto leitoras quanto escritoras, a partir do século das Luzes – movimento que cresceu exponencialmente na segunda metade do século XIX” (KEHL, 2007, p. 78 – 79).

Através das luzes do século XIX, o sexo feminino despertou para a literatura, elevando seus conhecimentos, senso crítico e participativo. Justamente na metade do século XIX, Flaubert escreveu *Madame Bovary* (distribuído em folhetins). Tempo em que o casamento burguês, dava espaço para a literatura, o que alimentou o imaginário feminino, interrompendo o isolamento doméstico das mulheres, além de dar voz às experiências isoladas das jovens e esposas oitocentistas (KELH, 2007).

A associação da união entre casamento e amor surgiu no despertar da mulher através da literatura que também abriu caminhos para sua emancipação, instrução e leituras. Este foi o marco de transformações do sexo feminino, e a intenção matrimonial passou também a ser “[...] a busca do amor e da felicidade através do casamento, tornaram-se exigências comuns na segunda metade do século XIX” (KELH, 2007, p. 78).

Também naquela época, o sindicalismo existente era antifeminismo e as mulheres tiveram a iniciativa de criarem sindicatos cristãos e associações, suscetíveis de atrair as companheiras nas profissões terciárias (professoras, comerciantes, cozinheiras e outras) e também industriais. Foi através de uma cultura católica, que o sexo feminino conseguiu traçar metas em suas “margens”. Na família, “as mulheres transmitiam a fé, “religião de minha mãe”, [...]” (PERROT, 2019, p. 86). Citar a mãe, significava manter a tradição que recebiam da progenitora, que recebera da avó e assim por diante. Já nas cidades interioranas as mulheres tinham a incumbência de manter as igrejas limpas e também o respeito ao badalar dos sinos. Havia, disputas entre a religião e laicidade, e esta luta terminou nas escolas pela lei de separação da Igreja e Estado em 1905, na França. Nos países que processavam o protestantismo, a relação entre os sexos era diferenciada. A Reforma no século XVI contemplou, em parte, as mulheres,

Lutero e Calvino tinham uma concepção patriarcal da família e, de certa maneira, reforçaram os poderes do marido e pais sobre as mulheres pelo pastorado. A mulher do pastor, modelo das mulheres reformadas, é o tipo da mulher ajudante do seu marido no exercício de seu ministério (PERROT, 2019, p. 86).

As protestantes se arriscavam mais do que as católicas e o número delas cresceu, grandemente, na Grã-Bretanha e Nova Inglaterra. Nesse tempo, criou-se uma sociabilidade feminina que propagou-se nos colégios e universidades frequentadas pelo universo das mulheres, e, mais ainda, uma fundamentação de vigor literário, juntamente com o feminismo precoce. As judias e protestantes foram as primeiras a entrarem para os liceus femininos, as católicas o evitavam. Nesse patamar surgiram as associações de mulheres que reivindicavam igualdade profissional e no pós-guerra, o planejamento familiar.

Na Europa, as mulheres judias obrigadas ao exílio pelos perseguidores antissemitas, desempenharam um papel de primeiro plano no acesso à medicina e às carreiras universitárias, nos contatos culturais e no engajamento político. Sua confissão religiosa agia, no caso, como suporte intelectual e cultural (PERROT, 2019, p. 87).

As judias demonstraram persistência e obstinação, mesmo perseguidas, mantiveram o propósito de se tornarem profissionais em carreiras que eram ocupadas pelo sexo masculino, enquanto outras mulheres avançaram e se tornaram famosas em indústrias, como fundadoras de ordens missionárias e educadoras, outras foram perseguidas como hereges e feiticeiras. E, estas, eram em grande número nas seitas religiosas, no final da Idade Média, não tinham vínculos com as ordens religiosas, não eram submetidas a qualquer controle, foram consideradas perigosas e perseguidas pela Inquisição. Muitas foram presas e queimadas em fogueiras. Joana d'ARC foi uma delas no século XV. No transcorrer da Idade Média elas permaneceram se expressando mesmo em momentos politicamente inflamados. Muitas, habitavam em comunidades de mulheres, se sustentavam através de adjutórios, cuidavam de doentes e teciam. Até nos dias de hoje, ainda é possível encontrar em Bruges e Amsterdã, vestígios dessas tecelagens (PERROT, 2019).

As perseguições só findaram nos séculos XVI e XVII, coincidindo com o Renascimento, o Humanismo e a Reforma. As feiticeiras são o bode expiatório da modernidade. Por que elas eram acusadas? Simplesmente porque tinham a pretensão de curar com ervas, elixires e magia, segundo os inquisidores. Para os religiosos, esta ação ofendia à medicina moderna e a razão. Católicos e protestantes tinham a mesma ideia de que as mulheres consideradas feiticeiras eram do mal. Admitiam que a feiticeira era filha e irmã do diabo e ainda desafiava todos os poderes: dos homens, dos sacerdotes e da razão, além de praticarem uma sexualidade subversiva. Esses tempos se foram e as mulheres permaneceram

na luta pelo saber, e este, era tido como contrário à feminilidade e considerado sagrado, por isso era privilégio de Deus.

A Reforma Protestante foi a grande ruptura, a leitura da Bíblia era obrigatória para homens e mulheres, então, houve a contribuição para as meninas se instruírem. O feminismo do saber surgiu no feminismo anglo-saxônico, que não se assemelha ao feminismo da maternidade do sul da Europa. Com o tempo as coisas se transformaram, as mulheres agiram e a igreja, com a Contrarreforma, reconheceu a influência delas, e proporcionou mais escolas, mais ateliês e dedicaram, esmeradamente, à educação. Nesse aspecto, há uma certa parcimônia, Fénelon, em seu tratado *De l'éducation des filles* (1687), comenta sobre a ignorância das meninas, mas faz uma ressalva sobre confiar ou não no saber. Os filósofos das luzes também tinham esse mesmo pensamento (PERROT, 2019, p. 92-93).

É preciso ministrar às meninas “luzes amortecidas”, filtradas pela noção de seus deveres. Assim diz Rousseau: toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradá-los, ser-lhes úteis, fazer-se amar e honrar por eles, criá-los, cuidar deles depois de crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável e suave: eis os deveres das mulheres em todos os tempos, e o que se deve ensinar-lhes desde a infância (PERROT, 2019, p. 92).

A mulher era vista como objeto, deveria ser servil e modelada desde a infância, para agradar e ser submissa ao homem, como se fosse um ser inferior. Os revolucionários acataram esses conselhos, mas houve quem não o fizesse, um deputado de Le Peletier Saint – Fargeau, manifestou-se em favor da educação ser ministrada pela mãe no seio da família.

Ao longo do século XIX, há insistência de que a instrução é contrária ao papel da mulher e sua natureza. “A leitura abre as portas perigosas do imaginário. Uma mulher culta não é uma mulher” (PERROT, 2019, p. 93). O conservador, Joseph de Maistre, apoiou esta assertiva. Monsenhor Dupanloup, representante da Igreja, dedicou-se à educação das mulheres, contestou a visão de Maistre e publicou em 1868 *Femmes savant et femmes studieuses*, apesar de não aprovar o estudo secundário para meninas. As jovens nas famílias burguesas começaram a ter aulas e depois iam completar a educação nos pensionatos, na etapa de 15 a 18 anos, onde aprendiam artes, piano e desenho. No século XIX, multiplicaram os pensionatos religiosos, mas surgiram outros pensionatos laicos, menores, que permitiam a sobrevivência de mulheres instruídas, sem recursos materiais. Os pilares desta educação foram a religião e a família. As meninas ficaram por conta das mães e da igreja. Na Europa toda houve mudanças e quase ao mesmo tempo.

A escolarização das meninas no primário operou-se nos anos 1880; no secundário, em torno de 1900; o ingresso das jovens na universidade

aconteceu entre as duas guerras, e maciçamente a partir de 1950. Atualmente as jovens universitárias são mais numerosas que os rapazes (PERROT, 2019, p. 94).

As moças são mais persistentes e não desistem dos estudos, o próprio estado busca mulheres instruídas para a educação básica das crianças. Vários setores necessitam do sexo feminino com qualificação como secretárias e datilógrafas, no setor terciário, como nos correios. A opção do sexo masculino, hoje, na modernidade é unir-se a “parceiras inteligentes”.

Quanto à saúde, nos dias atuais, destacam a longevidade da mulher, com expectativa de oito anos mais do que a dos homens, mas isso não era assim. As mulheres abarcavam mais óbitos dos que o sexo oposto, na Idade Média e Moderna, devido à mortalidade nos partos e desnutrição. É fato recente a longevidade feminina, que está ligada ao avanço da obstetrícia, da ginecologia e aos cuidados que as mulheres demonstram consigo mesmas. Vão ao médico mais vezes e são mais sóbrias. Mas à medida que elas se aproximam seus hábitos de vida ao modo masculino, no trabalho, no tabagismo, na bebida, viajando como eles, vivem e morrem como eles (PERROT, 2019).

Na França, fatores políticos contribuíram para se alcançar a igualdade dos sexos em ascensão, a triunfante Terceira República, que queria retirar as meninas da Igreja do Monsenhor Dupanloup, provocou a existência das Leis Ferry (1881)<sup>13</sup>, Fundação de escola básica, obrigatória e laica. As escolas teriam seus programas, mas os espaços seriam divididos, para meninos e meninas devido a preservação da moralidade (PERROT, 2019).

Nas artes, muitas mulheres tiveram produções, mas elas próprias destruíam seus trabalhos porque sofriam a desvalorização de várias formas, não as capacitavam nas tarefas que o sexo masculino desempenhava, subestimam-nas na abstração, citam que as ciências matemáticas lhes seriam inacessíveis, de invenção e de síntese. As qualidades que lhes eram reconhecidas: intuição, sensibilidade, paciência. A elas atribuem inspiração, com o além, médiuns, musas, copistas, secretárias, tradutoras e intérpretes. O pensar, compor músicas, esculpir não havia reconhecimento como habilidade feminina. A cozinha, e também na costura, só havia considerações quando eram desempenhadas pelo sexo oposto. Mas houve mulheres que conseguiram se impor tanto na cozinha quanto na moda, a exemplo disso temos a famosa Coco Chanel, nos perfumes e na alta costura Madeleine Vionnet, na cozinha Hélène Darroze (Paris). (PERROT, 2019, p. 97-99).

---

<sup>13</sup> Lei Ferry (1881) – Ensino primário gratuito e obrigatório na França (PERROT, 2019, p. 97-99).

Como escritoras também não podiam se identificar, algumas usaram pseudônimos, só era permitido executar trabalhos familiares, na correspondência, na contabilidade da empresa da família, eram ações no domínio privado. Entretanto, a quantidade de mulheres que tentavam ganhar a vida pela pena cresceu, mas não foi fácil. Eram tratadas com sarcasmo e tidas como mulheres que “se pretendiam ser autores” (PERROT, 2019, p. 97) em referência à Planté (1988).

Elas começaram nos jornais, nas revistas femininas, biografias de “mulheres ilustres, romances e, foram estes, que propiciaram ao sexo feminino penetrarem na literatura. No final do século XIX, elas escreviam folhetins e eram bastante numerosas. Os considerados homens conservadores como Joseph de Maistre, republicanos como Michelet ou Zola, não estimavam mulheres que se dedicavam a escrever. “Elas ganham a vida com seu trabalho e não pretendem ter o título de “escritoras”: fronteira de prestígio difícil de ultrapassar, por causa da resistência em aceitá-las como tais” (PERROT, 2019, p. 98). Muitas escreveram, mas foram esquecidas ou não persistiram.

A escritora Aurore Dupin, baronesa Dudevant, usava o pseudônimo de George Sand. Foi um grande exemplo de posição fronteiriça. Ela estudou em convento onde tinha obsessão em escrever, e conseguiu se realizar como escritora contra a vontade dos seus, principalmente da avó, por usar pseudônimo masculino. Ela aderiu aos ideais socialistas e a escritura passou a ser para ela um trabalho de “queimar as pestanas”, como disse a Flaubert (1866), trabalho que faço com muita consciência e à noite. Não houve reconhecimento na obra de Sand, pode-se perceber que nos dias de hoje ela quase não é lembrada apesar de ter alcançado sucesso em vários países e mesmo assim recebeu uma crítica feroz e misógina, atacando o seu estilo. Acusaram-na dizendo que suas melhores obras teriam sido inspiradas pelo sexo masculino (Musset), ou mesmo escrita por eles. (PERROT, 2019).

George Sand, em sua trajetória como escritora, revela toda a dificuldade que uma mulher no século XIX, sofreu para ultrapassar o campo das letras. Muitas conseguiram, apesar de tudo. Nos séculos XIX e XX o romance as introduziu na literatura e esse foi o canal usado pelas grandes romancistas. Em seu romance mais conhecido, *Consuelo*, Sand criou como heroína, uma cantora lírica, isto é, elegeu um artista, prestigiando uma mulher diferenciada (PERROT, 2019). As irmãs Brontë, Virgínia Woolf na Inglaterra e François Sagan, Collete, Marguerite Duras na França, e outras mais, enfrentaram muitas dificuldades no campo da escrita. Em outras artes foi mais difícil ainda, na pintura, na escultura, na composição de músicas, principalmente música e imagens que são criações da natureza.

Naquela época o sexo feminino só podia copiar, traduzir, interpretar. Apenas uma cantora lírica, ainda poderia ser bem aceita (PERROT, 2019).

A arte fazia parte da boa educação das mulheres de classe privilegiada, como tocar ao piano, obras de Schubert ou Mozart, em reuniões familiares, pintura, esboços de retratos de crianças do grupo familiar, paisagens, buquês de flores. Era bem restrito esse campo de ação que abrangia às artes. Ela poderia, em caso de necessidade ministrar aulas de música, pintura e fabricar objetos artísticos, como caixas e copiar obras-primas das galerias e dos museus, nada mais além disso. Baudelaire considerava que os museus eram os únicos espaços que a mulher poderia frequentar. Às moças não se permitiam a matrícula na Escola de Belas Artes, isto só veio acontecer a partir de 1900.

Para as pintoras foi uma luta, o ateliê era espaço dos homens, só eram admitidas como modelo. Para exercer essa arte elas se organizavam inventando soluções originais: tanto nos Estados Unidos como na França, pesquisadores, através de catálogos das exposições identificaram centenas de mulheres artistas e a maioria permaneceu na obscuridade (PERROT, 2019).

Na música, os obstáculos se acumularam também. As compositoras foram em número reduzido e esquecidas. Atualmente, existem mulheres que brilham como interpretes em vários instrumentos, piano, violinista e até como regente de orquestras. Várias outras inspiraram as artes, a Grande Catarina e Mme. de Pompadour conheciam a influência do gosto. Anne Pingeot foi certamente a principal inspiradora do *Louvre* de François Mitterrand (PERROT, 2019, p. 105). No direito, a contribuição feminina também se fez presente. Marie Gouze, conhecida como Olympe de Gouges, dedicou um documento à Rainha Maria Antonieta, esposa de Luís XVI. Era a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, no ano de 1791. A pretensão era que esse documento fosse aprovado da mesma forma do documento que continha os Direitos do Homem e do Cidadão em 1789, referindo-se às pessoas do sexo masculino, cidadãos franceses.

A Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã contou com 17 artigos que reivindicavam e demonstravam os direitos das mulheres, tais como a igualdade, a liberdade, a justiça, a livre comunicação dos pensamentos e das opiniões, entre outros (MONTEIRO; GRUBBA, 2017, p. 261).

Mas mesmo com mudanças concedidas ao sexo feminino, muitos artigos não foram solidamente fixados, foram atendidos parcialmente. Na Inglaterra, um pouco antes da Primeira Guerra Mundial, é importante lembrar que as sufragistas empreitaram a luta pela conquista do voto. Muitas foram presas, perseguidas, repudiadas pelo marido, separadas da

família e do filho. Há casos em que as autoridades tentaram corromper membros do grupo, para conseguir delações. Elas permaneceram determinadas, lutando pelo direito ao voto.

Em um filme recente, intitulado *As Sufragistas* (2015), dirigido pela cineasta Sarah Gavron, em que retrata esse movimento de luta pelo voto feminino, ocorrido na Inglaterra, no início do século XX, uma das protagonistas e líder Emmeline Pankhurst é representada pela atriz Meril Streep, que aparece em poucos instantes, mas é um momento impactante. As sufragistas evitam a prisão da líder, mas não conseguem serem ouvidas, isto somente acontecia quando faziam barulho, quebrando vidraças, apedrejando-as. O filme reproduz, perfeitamente, esses detalhes que configuram a luta pelos direitos femininos ao voto e ser votadas.

Elas se uniam protegendo as parceiras, abrigando e fornecendo alimentos. O governo considerava aquele movimento uma afronta. Em repressão, prendiam-nas, depois soltavam com medo de repercussão mundial ou morte delas. O clímax do filme ocorre quando ao planejarem ir ao hipódromo para levar um documento de reivindicações ao rei, mas não conseguem chegar até ele. Uma delas decide entrar na pista de corrida e se posta na frente de um dos cavalos montado por um jóquei, em corrida. Ela foi atropelada e a repercussão foi mundial. Elas conseguem ser notadas. No enterro, aparecem todas as sufragistas de roupas claras com faixas pretas, de luto e lírios brancos nos braços. Cenas reais do velório aparecem também, na película em preto e branco.

O filme não só mostra a luta pelos direitos da mulher, mas também as consequências que elas sofreram com as reivindicações: torturas, abusos, rejeições familiares e privações, tanto de liberdade como de bens materiais. A película mostrou a realidade do momento histórico de um grupo, que empreendeu uma batalha pelos direitos de igualdade de gênero. O movimento sufragista ocorreu em vários países e a história do feminismo tem seu referencial nesse movimento.

O livro *O Segundo Sexo* publicado originalmente em 1949, por Simone de Beauvoir, filósofa e escritora parisiense, nascida em 1908, colocou a mulher nos debates e com minuciosidade demonstrou as condições de opressão e inferioridade que vivia em relação aos homens. Na época o livro escandalizou a sociedade conservadora. A autora, através de seus escritos, deixava claro que não aceitava as condições que lhe eram impostas. Na obra, ela propunha discutir as diferenças entre homens e mulheres. A igreja católica considerou a obra proibida, rejeitando-a. A escritora foi tida como ameaça, pois pertencia à revolução feminista, apesar de ter estudado na Escola Abbey, onde o sexo feminino recebia a preparação para atuar como mãe e dona de casa.

O feminismo procurou analisar a constituição do patriarcalismo que subjugava a mulher a uma condição feminina de opressões pela imposição de padrões, valores e comportamentos na sociedade. Beauvoir mantinha uma postura diferenciada das moças de seu tempo e que pertenciam ao mesmo nível social dela. Não se conformava com o que lhe seria destinado, um casamento prometido, também não aceitava ser excluída quanto aos assuntos sociais. Segundo ela, “quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania” (BEAUVOIR, 2019, p. 95). Caso uma delas possuísse uma situação privilegiada, dominaria a outra e a manteria sob pressão.

Na Revolução burguesa pensava-se que o destino do feminino poderia ser modificado, mas isso não aconteceu. Os homens preservaram os valores burgueses e suas instituições, mas convém ressaltar que

[...] foram as mulheres das classes trabalhadoras que conheceram maior independência como sexo. A mulher tinha o direito de possuir uma casa de comércio e todas as capacidades necessárias a um exercício autônomo de seu ofício. Participava da produção como fabricante de roupa branca, lavadeira, brunidora, revendedora, etc., trabalhava em domicílio ou em pequenos negócios; sua independência material permitia-lhe grande liberdade de costumes: a mulher do povo pode sair, frequentar tavernas, dispor do corpo quase como um homem; é associada ao marido e sua igual (BEAUVOIR, 2019, p. 158).

Nas classes populares a mulher iniciou sua independência econômica, pela necessidade de prover o lar. Ela sofreu mais na pressão do plano econômico do que no plano sexual. Muito lentamente o trabalho feminino foi regulamentado, no seio da comunidade conjugal, a mulher buscava a emancipação pelo labor. Muitas vezes os patrões preferiam mulheres no trabalho porque a mão de obra era barata e havia mais capricho (BEAUVOIR, 2019).

Na França através de uma pesquisa descobriu-se (1889-1893) que a mulher ganhava a metade do valor que os homens recebiam por um dia de trabalho. Ela era explorada, e impossivelmente viveria sem esmola e protetor (BEAUVOIR, 2019). Os empregadores optavam pelas trabalhadoras mulheres devido aos baixos salários. “Na América do Norte, em 1918, a mulher recebia apenas metade do salário masculino. Nessa mesma época, por igual quantidade de carvão extraído das minas alemãs, a mulher ganhava 25% menos do que o homem” (BEAUVOIR, 2019, p. 169). Somente quando as mulheres se organizaram sindicalmente, conseguiram defender seus próprios interesses, e o da condição de ser subjugada. Do mesmo modo a mão de obra negra foi explorada nos Estados Unidos e no Brasil, e havia a convicção geral de que as mulheres negras estavam naturalmente direcionadas a obter papéis inferiores em toda a sociedade. Além do gênero, acrescentando a

raça, havia a dimensão do sofrimento dessas mulheres de cor que ainda perpassavam pela dominação cruel e violenta. Triplamente caracterizadas em patamares distintos, raça, gênero e classe, a condição delas foi e é bem diferente das mulheres brancas, devido ao fato de terem sido exploradas, na condição de escravizadas, pelo desejo do homem branco e serem vítimas dos ciúmes das esposas que se sentiam aviltadas.

Por fim, tanto o livro *O Segundo Sexo* (2019) como o filme *As Sufragistas* (2015) e *Minha História das Mulheres* (2019) retratam o movimento feminista e a luta para que pudessem ter direito aos espaços públicos e ao voto. No Brasil, a condição feminina se assemelha às situações vividas na Europa, uma vez que aqui o colonialismo esteve presente como dominação econômica, política e herança cultural. Para além das semelhanças da condição feminina entre Brasil e Europa, destaca-se as dificuldades empreendidas pelas pessoas de cor negra, onde as mulheres são ainda mais inferiorizadas no decorrer dos tempos.

### **3.2 Representações femininas no Brasil**

No contexto temporal, no avanço do século XIX, na dissolução da escravatura, as mulheres negras, lentamente foram evoluindo. Para se pensar nos direitos conquistados por elas, é necessário se ater no cenário nacional onde as reivindicações de grupos sociais subalternizados, foram acolhidos com indiferença, pelos governos, a exemplo das mulheres dos negros e dos indígenas.

O percurso da vida das mulheres negras no Brasil tem especificidade no quadro da sociedade do século XIX. A liberdade almejada pelos escravos e escravas era excruciante, um favor, que deveria ser conseguido através de prestação de serviços num tempo pré-estabelecido. Há casos mais raros em que as escravas eram libertadas em reconhecimento à dedicação aos seus senhores. A condição de dominação das mulheres negras remonta desde à escravidão, no tempo em que elas executavam os trabalhos considerados vis e desprezíveis pelas mulheres brancas. Socialmente eram subjugadas pelos senhores brancos como mulheres da raça negra e escravas (VILA, 2010).

O fato de enfrentarem os abusos sexuais dos senhores, contribuiu para vigorizar distorções sobre a sexualidade. Em torno das mulheres negras e pardas nasceu o estereótipo “quentes e sensuais”, obviamente, estariam fadadas a desempenhar papéis irrelevantes em todos os setores da sociedade. Segundo Vila (2010, p. 15), “Não raro a escravidão incluía a obrigação das mulheres escravizadas de servir sexualmente seus senhores, aos amigos dos seus senhores ou a quaisquer outras pessoas por eles indicadas”. Elas viviam numa situação

de abuso e desrespeito, ao senhor cabia o poder de vida e morte. Isto obrigava os escravos e escravas a viverem de modo que favorecessem totalmente ao seu proprietário.

Consequentemente, a escrava era explorada de vários modos: “Conferia ao senhor o poder de tratá-la como mercadoria, podendo vendê-la, comprá-la, alugá-la, hipotecá-la, transmiti-la aos herdeiros [...]” [...] “O senhor tinha o poder sobre o corpo dela no sentido sexual do termo” (VILA, 2010, p 15). As relações sexuais entre patrão e escravas eram realizadas no contexto da família patriarcal, senhores brancos e escravas, mesmo quando já brotava a libertação da escravatura, direcionando a elevação da condição social da mulher negra. Ainda assim, houve à condição de concubina e mãe de bastardos.

Até nos tempos de hoje, a luta continua pelo direito de ser respeitada como ser humano que produz e conquista seu espaço. Por muitos séculos tiveram sua cultura massacrada e faz-se necessário ressaltar que em se tratando de mulheres afrodescendentes e de religião, as perseguições foram e ainda são mais fortes. Simoni (2019, p. 298) afirma “[...] que a religiosidade é também uma forma de conservar a identidade, principalmente em um contexto de opressão, e as mulheres negras são um exemplo dessa afirmação”. Na descendência afro, cada grupo étnico difere um do outro em vários aspectos, mas se unem no culto às deidades (deuses) que são considerados ancestrais dos povos africanos.

A articulação pelo direito de existir nasceu nas conversas de terreiro, as mulheres afrodescendentes se movimentaram com base na religiosidade, mesmo quando havia intelectualidade, brotavam nos espaços de origem africana. Uma intelectual negra, Sueli Carneiro, articulou a frase “É preciso enegrecer o feminino” (SIMONI, 2019, p. 297). No que concerne à atuação feminina da raça negra pode-se concluir que nas pesquisas sobre estudos femininos, há uma lacuna existente quanto ao seu desempenho, firmando, desta forma, o reflexo de exclusão e racismo que se materializou na própria sociedade. Pode-se acrescentar aqui palavras de uma ativista e intelectual, Lélia Gonzalles<sup>14</sup> (2010), que faz uma pergunta e ela própria responde: Que o negro mais bonito do mundo é o que tem consciência de suas raízes, de sua cultura original e sabe quem ele é e não um outro que foi determinado pelo poder branco.

Pinto (2006) comenta em um artigo que uma geração de mulheres tem se destinado a busca de igualdade raciais e étnicas, igualdades de direitos e oportunidades. A trajetória do movimento de mulheres negras, ainda que remonte aos tempos do Brasil Colônia, somente na

---

<sup>14</sup> Lélia Gonzalles foi uma ativista e intelectual negra, historiadora, antropóloga, autora de diversas obras, destacando *A mulher negra na sociedade brasileira* e *Racismo e sexismo na cultura brasileira* publicado em 1984 (MOURA; ALMEIDA, p. 2019).

metade do século XIX quando o sistema escravocrata foi perdendo legitimidade é que o país adotou um novo tipo de formação hegemônica. Na década de 1970, marcada pela Ditadura Militar, houve a revigorização dos movimentos feministas e o movimento negro, apesar das diferenças existentes, se fortaleceu na busca pela igualdade e redemocratização. Mas de acordo com Rodrigues (2010, p. 449), “[...] a crítica de algumas militantes em ambos os movimentos, as mulheres negras foram consideradas como sujeitos implícitos”. A prioridade, então, deveria recair sobre o combate ao racismo, e a questão de gênero entre as mulheres afro e indígenas deveriam ser respeitadas nas suas especificidades. Elas não poderiam ser consideradas exclusivamente pelo gênero. As mulheres afro reivindicavam o “nós”, pela categorização social, uma identidade coletiva com as lutas sociais de transformação das relações de opressão de acordo com princípios de respeito, justiça e solidariedade (RODRIGUES, 2010).

No início do século XIX o país se configurava como um vasto território rural. A família era genuinamente patriarcal. O pai comandava a família e representava os poderes econômicos, políticos e patriarcal no seu interior, incluindo como seus subservientes não só a mulher e os filhos, mas todo o séquito de empregados e escravos, (FREYRE, 2003). Nesse século, houve mudanças profundas e radicais. “O espaço urbano, antigamente usado por todos em encontros coletivos, festas, mercados, convívio social, etc., começa a ser governado pelas elites dominantes. Esse fato propiciou a modernização da cidade do Rio de Janeiro” (PRIORI, 2018, p. 224).

Houve políticas públicas que criaram medidas sanitárias e ideias novas sobre a saúde e higiene, estas, atingiram apenas as famílias das camadas dominantes. A família burguesa – composta de pai, mãe e filhos - reorganizou o lar e as convivências, que se deram com polidez e educação entre os membros da família. A esposa acompanhava o marido, socialmente e era zelosa na sua dedicação a ele. A nova cidade combatia o que não era tolerado no centro dela, valorizava a rua como espaço público. A cidade recebeu o interesse da população e os moradores das camadas trabalhadoras tiveram que mudar residência do centro para bairros afastados e organizar outras formas de diversão. (PRIORI, 2018).

Na literatura, o romance sentimental liderou a elite feminina, com o tempo livre entre as aulas de música e dança, as moças se dedicavam à leitura. Foi um período romântico da literatura brasileira, principalmente no espaço urbano, onde emergiu um novo estado de espírito, toda a produção de Joaquim Manoel de Macedo e parte da de José de Alencar comprovam isso (PRIORI, 2018). As mulheres amavam as ideias sobre o amor e ele sempre vencia nos romances. O amor romântico estava acima de tudo: da diferença social e do

interesse econômico. Além de receberem educação musical (piano) elas tinham tempo para ler a literatura romântica.

Do sexo feminino havia cobrança de comportamento, delas dependeria a nova ordem de propósitos e organização no seio familiar. Nas camadas populares, a estrutura familiar acontecia de diversas formas, e em muitas a chefia já era das mulheres, como ocorre hoje. Com a supressão do escravagismo e o capitalismo se instalando, a implantação do modelo familiar burguês se fazia essencial entre os trabalhadores, em especial as trabalhadoras, elas eram responsáveis pela criação e manutenção da mão-de-obra para o capital.

Em meados do século XIX, houve reivindicação para emancipação da mulher, alegando a educação como o principal meio para se alcançar essa meta. Nas últimas décadas, vinculou-se a educação da mulher à modernização da sociedade, concebida juntamente com a formação cristã para completar o projeto educativo. O trabalho fora de casa poderia ser exercido pelas moças até se casarem. O curso apropriado e indicado à condição feminina era o magistério em “um só turno”, ela dedicaria um período ao trabalho e o outro aos afazeres domésticos. “O casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a VERDADEIRA CARREIRA feminina. Tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como um desvio da norma” (LOURO, 2018, p. 454). Muitas atividades profissionais representavam riscos, mas, algumas profissões se feminilizaram: enfermagem e magistério, pelos cuidados oriundos da mulher, como o amor e a sensibilidade. São os novos ofícios que enquadram na metáfora materna: dedicação-disponibilidade, humildade-submissão, abnegação-sacrifício (PRIORI, 2018).

No despertar da representação feminina que teve início a partir do século XIX, faltava-lhe o reconhecimento das competências para várias funções e profissões. Vivendo sob o jugo de uma sociedade patriarcal em que cabia ao homem se posicionar não só politicamente, mas também no seio familiar, como o detentor de todas as decisões, o lugar central era dele, as esposas simplesmente viviam de acordo com esses padrões pré-estabelecidos pela sociedade da época, mas esse desconforto foi se mesclando com as ideias que surgiram em mulheres questionadoras, dispostas a correr o risco e elas posicionaram-se contra a explícita opressão.

Como se pode observar, o sexo feminino desde os tempos remotos sofreu o subjugo do sexo oposto e se rebelaram. Na primeira onda do feminismo, pode-se destacar o nome de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), norte-rio-grandense, uma pioneira na publicação de textos em jornais. “Seu primeiro livro intitulado “Direitos das mulheres e injustiça dos homens”, de 1832, é também o primeiro no Brasil a tratar do direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e

merecedoras de respeito” (DUARTE, 2003, p. 153). Elas foram sedimentando as reivindicações e direitos.

Alguns anos depois, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, publicou o livro *A filosofa por amor* (1845), contendo poemas, contos e várias ideias que já tinham sido publicadas por Nísia Floresta. Na segunda onda do feminismo, no Brasil (1870), as publicações de caráter feministas cresceram em grande número, tanto em jornais como em revistas. Francisca Senhorinha da Mota Diniz<sup>15</sup>, destacou-se como autora e jornalista, dirigiu o jornal *O sexo feminino* onde obteve sucesso e permaneceu por longo tempo. Ela chamava atenção das mulheres para se instruírem, conhecer seus direitos, juntamente com sua filha, Elisa Diniz Machado Coelho, também escritora e jornalista, fundaram uma instituição escolar para moças, o Colégio Santa Isabel que se tornou destaque na cidade. Josefina Álvares de Azevedo foi outra jornalista que intensificou sua atuação contra a opressão masculina, em favor do divórcio, do voto e educação superior.

A terceira onda feminista já aconteceu com as mulheres mais organizadas, não pretendiam somente ser professoras mas adentrarem em outros cargos e funções nos hospitais, comércio, empresas e outros mais, que somente o sexo masculino ocupava. Muitas se organizaram e exerceram lideranças, entre elas, “Bertha Lutz (1894-1976) formada em Biologia pela Sorbonne, que se tornou uma das expressivas lideranças na campanha pelo voto feminino e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres no Brasil” (DUARTE, 2003, p. 760).

Destacou-se também Maria Lacerda Moura (1887-1945), escritora que mais uma vez alertou às mulheres para se instruírem, caso tenham a pretensão de realizarem mudanças em suas próprias vidas, lançou em 1918, a publicação *Em Torno da educação*. Em 1920, o feminismo logrou com mais força reivindicando o direito de instrução para a classe operária, mas o voto só veio bem depois, com Getúlio Vargas na presidência em 1932. Outra grande mulher, que merece ser lembrada é Rachel de Queiroz, que surpreendeu na literatura e no jornalismo. Lançou o livro *O quinze*, retratando a seca com suas mazelas sociais no Nordeste, a obra provocou escândalo e dúvida quanto à sua autoria.

A quarta onda feminista, já nos anos 1970 preocupou-se com a revolução sexual e literatura. Vários encontros e congressos, foram realizados, as reivindicações se debruçavam na melhoria das condições de trabalho, na política e na sexualidade. Ficou instituído o Dia Internacional da Mulher, em 8 de março, pela ONU, em reconhecimento à crueldade sofrida

---

<sup>15</sup> Francisca Senhorinha da Mota Diniz ficou conhecida por “alertar” às mulheres que o “grande inimigo” era a “ignorância de seus direitos”, que a “ciência dos homens” se encarrega de manter (DUARTE, 2003, p. 156)

pelas operárias americanas. As mulheres se posicionaram também em desfavor da censura e do regime militar. A sexualidade foi debatida, foi criado o mote, “nosso corpo nos pertence” (DUARTE, 2003, p. 165). Nesta esteira, reivindicavam o prazer e o aborto. Na política já despontavam as mulheres se filiando em partidos e disputando eleições. O feminismo trouxe avanços para a condição feminina, mas o antifeminismo que surgiu, paralelamente a ele, transformou e desvirtuou a mulher feminista que levou a pecha de machona e mal-amada. Devido a isso, muitas mulheres intelectuais não aceitam serem chamadas assim.

Nísia Floresta, autora do livro *Opúsculo Humanitário* (1853), fez uma reflexão sobre a necessidade de se entender a educação como libertária pela condição colonial, a qual o país fora submetido, um instrumento que capacitasse o avanço da cultura e da modernização. Na virada do século XIX para o XX, já eram muitas as concepções de formas de educação feminina. Os grupos sociais privilegiados proporcionavam às filhas o ensino da escrita, leitura, noções de matemática e complementavam a formação, com o estudo de música (piano) e da língua francesa. Elas recebiam os ensinamentos em suas residências com professores particulares ou em escolas religiosas. O ideal feminino era inspirado no recato e pudor.

Para as mulheres de camadas populares, criaram as escolas normais, que demorou para se tornar uma profissão para o sexo feminino. Era considerada insensatez entregar às mulheres portadoras de “cérebros pouco desenvolvidos” pelo seu desuso a educação das crianças (PRIORI, 2018). Nesse patamar, as donzelas que se achavam menos bonitas e retraídas eram direcionadas ao magistério, como uma chamada natural. Para o sexo feminino era um trabalho digno, adequado que contribuía para sua própria sobrevivência.

A mulher, em sua condição feminina, carregou pesados fardos, muitas vezes inconsciente, devido à educação e a formação imposta pela família. A superação foi acontecendo lentamente, submissão e rebeldia as acompanharam na construção de seu espaço social e profissional. O século XIX foi considerado o século do romance, de acordo com Kehl (2007), mas segundo Priori (2011), outro cognome, em seu livro *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, identificou esse século como – Um século hipócrita. Tempo que “no céu brilhou uma estrela. A do adultério. A história de amantes prolonga, sem dúvida, um movimento que existia há séculos” (PRIORI, 2011, p. 57).

A chegada da família real no Brasil abriu esse período, no Rio de Janeiro, em 1801. E, sobre a esposa de D. João VI, Carlota Joaquina, já existiam falatórios sobre seus amantes. Era uma pessoa de temperamento conturbado e tinha a pretensão de ser regente na Espanha, teve em abundância casos extraconjugais. Sua nora, oriunda da Áustria, escandalizou-se com o

comportamento vergonhoso da mãe de seu esposo, que sustentava casos amorosos, chegados até à violência. D. João, solitário, recebia os cuidados, segundo biógrafos, de seu camareiro de quarto. O filho D. Pedro seguia o exemplo da mãe, ainda com mais ousadia, homem de muitas amantes. Várias, até numa mesma família, não poupava nem as mulheres de seus amigos, agia sem limites. Com uma de suas amantes, a mais famosa, Domitila de Castro Canto e Melo, teve vários filhos e a apresentou à corte. Assim que se tornou imperador, contemplou-a com o título de viscondessa e posteriormente, Marquesa de Santos. Esse era um Brasil cuja sociedade recebia como modelo a conduta imprópria de um imperador. Mas não era “privilégio” só do imperador esse comportamento, também o clérigo se emaranhou por esse caminho. “O confessionário era tido como espaço ideal para abordagem de mulheres diabolicamente sedutoras” (PRIORI, 2011, p. 50). São atitudes que não deveriam acontecer, partindo de pessoas que seriam agentes da Reforma Católica de costumes, mas são pesquisadores que afirmam essa verdade.

Na América portuguesa, devido à distância além-mar, as dificuldades retardavam o avanço das ideias reformadoras cristãs e protestantes. Contribuíram as grandes distâncias, ausência de clérigo, espaço populacional imenso, costumes da escravidão e a autoridade dos senhores (PRIORI, 2011). Num país colonizado em que os costumes, foram assimilados na corte, com exemplos nada ortodoxos, em que para o sexo masculino existia a “liberdade” para a mulher, a severidade era tudo. “O corpo da mulher era diabolizado. Seu útero, visto como um mal” (PRIORI, 2011, p.52). A discriminação com o sexo feminino, permaneceu durante longos anos, os avanços aconteceram muito lentamente. A jovem, para ter sua união matrimonial, abençoada, tinha que ser virgem. Caso a mulher cometesse adultério, poderia ser punida com a morte. E os homens? Para eles o adultério era normal, ainda tinham total soberania no casamento.

Deixando o século hipócrita e voltando ao século do romance, as mulheres obtiveram muitas conquistas, como já foi dito neste trabalho, pela leitura. Os romances realistas, iniciados na Alemanha, na França e Portugal, chegaram ao Brasil com Machado de Assis, numa cidade que recebeu toda herança da Corte Portuguesa, assimilou os costumes, além de herdar o avesso da história, nada exemplar. Machado, criou sua obra nesse contexto pleno de resíduos do início do século XIX, e, mais do que ciúme e traição, ele quis expor a organização familiar, social, política e religiosa, assentadas nos moldes daquela época.

### **3.3 Capitu em Dom Casmurro.**

A publicação de *Dom Casmurro* em 1900 sem dúvidas, colocou na sociedade do Rio de Janeiro, na transição do século XIX para o XX, reflexões sobre a representação da mulher. *Dom Casmurro* é uma obra altamente reconhecida pela genialidade e perfeição de seu criador, está sobrevivendo aos tempos, é uma obra clássica que desperta reflexões sobre formas estruturais na construção identitária do Rio de Janeiro, naquele período. É multifacetada em diferentes situações históricas. Nela, Machado de Assis arquitetou uma personagem enigmática que lançou o desafio de conhecer a trajetória do feminino oitocentista, até os princípios do século XX.

Capitu, a personagem machadiana, representa a mulher da época a partir do olhar de Machado de Assis. Salta aos olhos, nos romances machadianos, da sua segunda fase de produção literária, a correspondência à realidade da época, no que tange à subordinação da mulher ao homem dentro do matrimônio. Em *Dom Casmurro*, as cogitações e consequências estão, profundamente, ancoradas no mundo sociocultural da segunda metade do século XIX, “quando a figura feminina sinalizava perigo variado, conforme nos mostram – de modo mais evidente – produções de vários tipos de belle époque” (PASSOS, 2003, p. 14).

Surge daí a perspectiva do autor: para um marido ciumento, uma esposa que só pode figurar ousadia, malícia e “traição” (PASSOS, 2003). A personagem Capitu foi para a época, uma figura discrepante para o ideal social feminino, principalmente em se considerando o fato de haver uma diferença socioeconômica entre as duas famílias, a de Capitu e de Bentinho.

Apesar de haver uma valorização da esposa que ficava em casa zelando da família e do lar, houve mulheres que andaram na contramão desse hábito, numa época em que era incompatível a inserção no trabalho e ser boa esposa e mãe. Os romances da época demonstravam que a mulher do século XIX, ao extrapolar a condição feminina aceita socialmente, seria obrigada a retroceder, uma vez que havia a representação do patriarcalismo no seu parceiro.

Machado de Assis retratou em suas obras várias mudanças que ocorreram no Brasil no século oitocentista, especificamente no que está relacionado à questão das mulheres. “A capital do Segundo Império Brasileiro, o Rio de Janeiro, tinha como principais atrações culturais o teatro, a Ópera nacional e os saraus literários. Na esfera privada, os folhetins de romances e poesias dominavam o público feminino” (FERREIRA, 2004, p. 45).

O público de Machado eram mulheres, ele agradava criando personagens que atendiam as diferentes aspirações do sexo feminino, umas seguiam fielmente o que a sociedade da época esperava, outras correspondiam os desejos daquelas que sonhavam e lutavam por maior independência. Em sua primeira fase, romântica Machado prestigiava as

questões familiares, mas com as mudanças oriundas de escritores europeus, como Flaubert/Madamy Bovary, Eça de Queiroz e Primo Basílio, na segunda fase, ele já adentrou também com temas psicológicos, em diversas obras, cria personagens que desafiam e colidem com a estrutura social existente, normalmente, são as personagens principais que agem e lutam mais contra a estratificação social entre homens e mulheres. Nesta fase, ele delinea personagens fragmentadas, construídas entre as aparências e os sentimentos profundos. Nos espaços (salas, espaços de convivência) há o desejo e a possibilidade de manifestações diversas e até mesmo o das emoções mais íntimas, a alcova. Nas suas obras aparecem mulheres sós, tias solteironas ou viúvas que se movem pelo instinto de favorecer os seus protegidos. Há donzelas pobres que amam cavalheiros de condição social elevada, que lhes são proibidos. As classes, socialmente diferentes podem se relacionar em salas de visitas, mas sem a pretensão de unir laços matrimoniais, os valores e liberdades concedidas ao ser humano eram construídas pela riqueza. (PRIORI, 2018).

Em *Dom Casmurro* suas representações ocorrem em espaços sociais reais e as ações emanam da realidade. Nos romances da segunda fase de Machado de Assis, o núcleo familiar é composto pelo marido, a mulher e filhos. A emoção, o sentimento amoroso entrelaça entre marido, mulher, amantes e se tornam complexos. Machado enfatiza um Brasil cheio de contradições, nas perspectivas românticas, desvela principalmente o que diz respeito à mulher-mãe, é um narrador masculino inserido nas contradições da sociedade brasileira do século XIX. Nas obras de Machado de Assis existem mundos diversos entre si, para homens e mulheres. A reputação feminina precisava ser preservada e defendida, sem mácula, mas essa atitude não tinha correspondência no masculino. Qualquer sacrifício era realizável para manter a vontade do patriarca e manter a aparência de decoro, o normal seria sempre acatar as exigências feitas por ele (STEIN, 1984).

Em *Dom Casmurro* há o cruzamento do social e do particular, característica do autor em suas produções. No romance existe a perspectiva do narrador em primeira pessoa, o personagem Bento narra sua própria história sob o seu ponto de vista particular. Acredita ter sido traído, resolve o problema à sua maneira. “[...] exila a mulher, aceita sem sofrimento a morte do filho e, apesar de considerar a pendência, se põe a campo para conspurcar de uma vez a reputação da esposa e a memória do amigo” (PASSOS, 2003, p. 14). Nessa obra, com o narrador em primeira pessoa, as cogitações se configuram com relatos limitados. Tais cogitações estão fixadas no mundo sociocultural da segunda metade do século XIX.

Direcionando para literatura, em *Dom Casmurro*, Capitulina, mito de sedução e encantamento, cujo amor, iniciado na adolescência, poderia ser impossível por uma questão de ordem social. O casamento, como ascensão social é fortemente tematizado pelo autor. Brasil e Europa se uniram, “[...] para embasar a figura feminina, morta simbolicamente no velho mundo (Capitu), de onde veio parte de sua inspiração, ao passo que Dom Casmurro continua no Brasil, talvez por apresentar, ainda que de modo “oblíquo”, nossa visão patriarcal do século XIX” (PASSOS, 2003, p. 9). Capitu deixou o Brasil e foi viver na Suíça, nação escolhida pelo marido, e a história se ateu nos dois países, a vida do casal no Brasil e no exílio da esposa e do filho na Europa.

Bento se torna o autor, como uma forma de justificar sua derrocada amorosa aos olhos dos leitores da época, numa perspectiva histórico-cultural. Capitu é configurada fisicamente, cheia de encantos, ora os cabelos ora os braços são enfatizados.

Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade, moralmente a mesma coisa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça. Esse arvorecer era mais apressado, agora que eu a via de dias a dias de cada vez que vinha a casa, achava-a mais alta e mais cheia; os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império (ASSIS, 2019, p. 119).

Capitu em seu esplendor, portava domínio e poder. A reciprocidade do amor entre Capitu e Bentinho era expressada no fascínio amoroso pela imagem feminina, o olhar, as mãos, os braços, como elos que se fundem em emoção. Os olhos, órgãos que recebe múltiplas referências, salientavam o ponto crucial do ciúme, especialmente, quando da morte do amigo Escobar. Há uma intensidade verdadeira ou criada por imaginação de Bento? A personificação dos olhos direciona a transgressão do que é visível “Capitu olhou alguns instantes para o cadáver. Tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas [...]” (ASSIS, 2019, p. 167).

Verdade ou aparência? A problemática do olhar acompanha todo o percurso do romance, até o desfecho da trama, consequentemente, foi a questão essencial. O olhar de Capitu é a força estranha que seduz, e Bentinho rende-se, é tragado pelos sortilégios que o envolve vorazmente. O destino interage, conduzindo-o na busca do desnudamento dos artifícios da simulação. É o recurso do olhar que fundamenta a enunciação da narrativa e apresenta como efeito a significação do outro. São múltiplas as referências aos olhos de Capitu – olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada, claros e grandes, crescidos e sombrios, pensativos, ternos, lúcidos, embuçados (ASSIS, 2019). A qualificação do olhar estabelece a concretude das representações sobre a experiência do olhar. Instiga a visão do

leitor para a sua personagem, alvo de sua narração, e que julga terem sido esses olhares usados pela mulher amada, na conquista de seus intentos.

Retornando à Capitu, amiga de Bentinho, que exercia dominação sobre o vizinho na infância e adolescência, mantinha-se firme nas decisões, desde criança, tinha a certeza de seu amor por Bento Santiago. Ela própria trama a melhor forma de Bentinho não ir para ao seminário, agradar a José Dias (agregado da família) com elogios e ele se tornar cúmplice deles.

Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono de casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor. Faça-lhe também elogios, ele gosta muito de ser elogiado, D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir você, falará com mais calor que outra pessoa (ASSIS, 2019, p. 35).

Ela planeja a conversa de Bentinho com o agregado José Dias. Algumas atitudes desta natureza são idealizadas por Machado, confabular para ficar com as pessoas pelas quais nutre sentimentos. É um procedimento que demonstra ruptura com a normatização forçosa, na qual as mulheres eram obrigatoriamente submetidas, na transição do século XIX ao XX, momento em que *Dom Casmurro*, é construído.

Também no filme, Capitu é atenta, e tem a mente aguçada. Ela apresenta habilidades para se destacar entre os que fazem parte de seu contexto de convivência. O seu domínio sobre Bentinho é comprovado quando ela pede para ele escolher entre a mãe e ela, na cena do primeiro beijo na adolescência, até o provoca dizendo que se mataria caso não fosse escolhida.

Estas características fortes na personalidade de Capitu vão se alterando gradativamente, a partir do momento em que ela se torna uma mulher casada. A sua forma de conviver se altera. Na obra *Dom Casmurro*, e no filme, Capitu e Sancha são amigas na adolescência e mantém vínculo afetivo. Depois de casadas, percebe-se mudanças de comportamentos em Capitu, entre elas surge, de forma sutil e civilizada, provocações. Quando Bentinho a censura por ter usado vestido sem mangas para ir a um baile, e argumenta que o amigo Escobar também não concorda com essa moda. “Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram mal feitos [...]” (ASSIS, 2019, p. 146). As duas obras diferem na convivência das duas amigas. Capitu vai alterando sua personalidade, quando assume o papel social de esposa que conseguiu ascensão social pelo casamento, procedimento comum numa sociedade burguesa.

Três reflexões detalham as ações que identificam as construções de *Dom Casmurro* de Machado e o roteiro de *Capitu* de Paulo Emílio e Lygia Fagundes: a primeira delas é o destaque para a personagem Capitu, que se apresenta em ambas as obras, sua ousadia em adotar uma moda de braços nus, em vestido de baile, quase impróprio à época e o desejo de fumar.

A segunda reflexão vai na contramão da primeira. As atitudes da personagem Capitu após o casamento não são mais as mesmas. Ela se oprime, tornando-se frágil e passa a atender as decisões do marido, apesar de que no desenrolar da obra, Bentinho, não demonstra ser racional, forte e protetor, características do gênero masculino burguês. Mesmo trajada de transgressora no percurso de sua construção, Capitu ainda é uma mulher de seu tempo, e a relação com Bentinho lhe serve de degraus para a ascensão social pretendida. Capitu é a junção das duas faces: Transgressora, todavia, ainda apresenta características de seu tempo.

A terceira reflexão caminha para o desencontro entre a obra *Dom Casmurro* e o roteiro do filme *Capitu*, quanto à amizade que Capitu e Sancha mantinham na infância e adolescência e depois de casadas aponta uma certa rivalidade entre elas. Sancha se revela um tanto provocadora quanto a posição social que a amiga conquistou com o casamento, acha que Capitu maquinou para alcançar tal posição. Capitu critica os braços da amiga dizendo que são mal feitos.

Esse comportamento instiga o espectador a fazer uma leitura comparativa das perspectivas diferenciadas entre os dois autores que produziram obras em tempos diferentes, *Dom Casmurro* em 1899 e *Capitu* em 1968. Contudo, Machado, Paulo Emílio e Lygia Fagundes não são os únicos envolvidos quanto a criação de uma imagem de Capitu. Pensando nisso, surge uma indagação, qual seria a intenção do cineasta e roteirista Paulo César Saraceni ao idealizar o filme?

### **3.4 Nos bastidores – Capitu sob o olhar de Saraceni**

Saraceni escolheu cuidadosamente o elenco de *Capitu*. É importante conhecer os integrantes que vão compor e representar a história em uma película, são eles; os personagens, teoricamente. Em uma narrativa, tanto fílmica quanto literária, existem elementos imprescindíveis em suas estruturas. As narrativas são constituídas pelo enredo, trama, tempo, espaço e personagens. Estes são relevantes, interpretam o enredo e estão inseridos no tempo e no espaço. O leitor ou espectador ao ler um romance ou ao assistir a um filme, incorpora uma situação indecomponível com a vivência dos personagens e suas representações. Ao se

reportar ao enredo pensa-se nos personagens e o papel em que viveram, os problemas, o destino e suas condições nos determinados ambientes (CANDIDO, 2007).

Os personagens transmitem à concepção de vida e valores que se encontram nos romances e nas películas. São os personagens que interpretam situações arquetípicas exemplares. E, muitas vezes, enfrentam conflitos de valores que estão na contramão de suas vidas humanas, como aspectos trágicos, demoníacos, grotescos ou sublimes.

Eles vivenciam a semelhança com o real e ao mesmo tempo o que vivenciam difere da vida pessoal real. Segundo Candido (2007), o personagem pode se apresentar como um ser mais lógico do que uma pessoa real, na qual a sua profundidade está a mostra. Quando se cria um personagem, a sua essência e natureza revelam as intenções do autor, no momento desta invenção, a memória e imaginação estão presentes e o romancista pode utilizá-las de acordo com sua experiência do real (CANDIDO, 2007).

Nos filmes, quando se constrói uma recriação, os personagens podem se apresentar de forma diferente, no romance eles já existem, e na narrativa fílmica sua criação depende da interpretação que o autor faz da obra. De acordo com Aumont (2004), há vários princípios para uma definição da análise de filmes e para a realização de uma análise possível, sem cair na tentação de uma abordagem da sua totalidade. O olhar da analista, se aventura a perceber a visão do diretor do filme *Capitu*, sob as lentes que propõe Aumont:

A – Não existe um método universal para analisar filmes.

B – A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.

C – É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar (AUMONT, 2011, p. 39).

Na perspectiva do que interroga Aumont (2004), vislumbra-se um caminho em direção aos bastidores da construção de *Capitu*, à inspiração que levou o cineasta Saraceni a filmar Machado de Assis, a criar e dar o prazer de conhecer um novo viés da história de *Capitu*. Saraceni vivia com sua companheira, Isabela Cerqueira Campos, atriz do cinema nacional, que era também a atriz de seu filme *O Desafio* (1965), e que prometia sucesso no exterior. Era o cinema novo estreando. Saraceni comenta esta passagem em seu livro, *Por dentro do Cinema Novo: Minha viagem* (1993), na Itália. Com seu filme, *O Desafio*, ele abriu o Festival de Cinema em Pesaro, na Itália. A fama não era só dele, mas de vários filmes brasileiros; *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Os fuzis* de Rui Guerra. Segundo Saraceni (1993, p. 211) os italianos colocavam o cinema brasileiro “junto com o que de melhor se fazia

internacionalmente. Para este evento, Isabela já estava em Pesaro, com uma amiga. Saraceni também viajou para Pesaro, ele próprio conta este episódio: estava todo saudosos, morrendo de ansiedade para ver Isa, atrasado para a exibição de seu filme que já estava chegando ao fim, e, para seu desgosto, ainda lhe disseram que sua companheira e a amiga tinham ido a uma boate. Foi impactante para Saraceni, ele já tinha pensado que as encontraria na “maior gandaia”, e sua mente voltou-se para a obra de Machado de Assis, que o cineasta havia relido recentemente. “- eu já estava no papel de Bentinho, *Dom Casmurro* me pegara e agora estava infernizando” (SARACENI, 1993, p. 210).

Para um respeitadíssimo escritor como Machado de Assis e respeitadíssimo cineasta Paulo César Saraceni, vale a pena introduzir neste trabalho, a inspiração da construção cinematográfica de *Capitu*.

Numa das minhas idas e vindas entre o hotel Carlon e Isa, no jardim de Alá, (lugar onde Isa e Saraceni moravam), numa das crises de ciúmes, reli *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Fiquei pensando em filmar esses ciúmes de Bentinho por Capitu. Nesse tempo, eu conversava muito com duas amigas de Isa que ficaram muito amigas minhas: Caetana e Nilsa. E o tema era sempre Isa. Agora ela estava em Cannes, sem dar notícias. (SARACENI, 1993, p. 209).

O cineasta sofria de ciúmes pela companheira Isa e ao mesmo tempo pensava analisar a burguesia brasileira durante a expulsão, do então, presidente João Goulart, e a tomada de poder por Castelo Branco. Saraceni se comparava a Bentinho, tomado pelo ciúme, o que provocou o fortalecimento de sua intenção em levar às telas o romance *Dom Casmurro*.

Eu ainda ia fazer um filme baseado em Machado de Assis, o maior romancista que um país pôde desejar ter, e filmar uma obra sua, um clássico, para matar esse ciúme maluco que apoderara de mim. Os costumes estavam mudando, a revolução sexual a toda...vou fazer esse filme para mostrar que no Brasil o escritor Machado de Assis anteviu a revolução feminista e sexual, criticando seu tempo atrasado e repressivo. (SARACENI 1993, p. 217).

Saraceni (1993) comenta que o filme *A Viagem* de Fernando Campos, já mesclava o toque Machado de Assis, cinematográfico. O projeto de *Capitu*, estava em seguimento, pela sensibilidade de um novo diretor da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica) considerada por Saraceni (1993, p. 224), “de longe, a melhor ajuda governamental que o cinema brasileiro teve em toda a sua trajetória”. Nesse tempo, Saraceni havia convidado Paulo Emílio e sua companheira Lígia para trabalharem na elaboração do roteiro definitivo do filme. O casal residia no centro de São Paulo, na rua Sabará, em Higienópolis. E a convite de Paulo Emílio, Saraceni, também passou a residir em São Paulo, no apartamento de solteiro do roteirista. Eles trabalhavam com muito entusiasmo, e, Saraceni, lia tudo sobre Dom

Casmurro, o enigma de Capitu, e se preparava para o filme, mantendo um diálogo de alto nível com seus parceiros (SARACENI, 1993).

Tratavam de cinema, narração literária e cinematográfica, roteiro original e as diferenças existentes entre as duas obras. Para Lígia, escritora, era uma aventura levar Machado para o cinema. Saraceni passou a viver por uns tempos em São Paulo, graças ao Machado de Assis e ao enigma de Capitu. A atriz Isabela continuava sendo a paixão do cineasta e ele a queria também para interpretar *Capitu*, no filme. Naquele período, ela se encontrava em Tiradentes, filmando (SARACENI, 1993).

[...] enquanto aprofundava em Machado de Assis, conduzido pelos mestres Lígia, Paulo Emílio e Almeida Sales e vendo o movimento estudantil do Brasil se movimentar contra a ditadura, o mesmo que tinha visto na Europa e no Chile. O mundo ia sofrer uma profunda mudança, eu não sabia bem como era, mas seria nos costumes. Seria uma revolução, diferente do comunismo e diferente do capitalismo. O casamento, assim como todas as instituições, ia ser abadaladíssimos e o filme que eu queria fazer tinha muito a ver com isso [...]” (SARACENI, 1993, p. 225).

De acordo com o que o filme iria abordar, Saraceni já previa mudanças, a ditadura já encontrava resistência na classe estudantil, e as instituições, inclusive o casamento, poderiam sofrer mudanças e o filme *Capitu* teria muito a ver com isso. Alfredo Guevara<sup>16</sup>, em diálogo com Saraceni, havia comentado com ele sobre a Revolução de Cuba, e quando se tomou o poder, e pretendiam recuperar a cultura cubana, tiveram que pesquisar resquícios dessa cultura, uma vez que estava extinta pela ditadura de Batista<sup>17</sup>. Saraceni (1993): “Era preciso preservar a nossa tradição cultural. Nada melhor que Machado de Assis” (SARACENI, 1993, p. 225).

Saraceni pensava seguir o modelo de Roberto Rossellini, em *Tomada de Poder* por Luís XIV. Pensava em *Capitu* cheio de *travellings* e zuns. O enigma em *Dom Casmurro* não é o foco desse trabalho, mas faz parte da inspiração que o levou a ser filmado. A produção de Saraceni, como narrativa cinematográfica, dialogou profundamente, com o enigma engenhosamente criado por Machado.

Assim, como Flaubert, na França, que foi levado aos tribunais acusado de ofensa à moral e à religião em seu livro *Madamy Bovary* e se defendeu dizendo: “*Emma Bovary c’est moi*”<sup>18</sup> e foi absolvido, pode-se dizer de Saraceni, a mesma coisa. “Capitu sou eu”, os sentimentos, os ciúmes o ligaram à obra e ao grande escritor brasileiro Machado de Assis

<sup>16</sup> Alfredo Guevara – Companheiro de Fidel Castro, trabalhou no cinema em Cuba, em 1959 (SARACENI, 1993).

<sup>17</sup> Fulgêncio Batista Faldeivar foi um militar cubano que serviu como presidente eleito da ilha entre 1940 e 1944, e depois foi ditador entre 1952 e 1959, até ser derrubado pela Revolução Cubana. (MATHEWS, 1961).

<sup>18</sup> “Emma Bovary sou eu” (FLAUBERT, 2008).

“eram os ciúmes de Bentinho. Evidentemente, havia uma ligação entre os ciúmes que tive de Isa e os de Bentinho” (SARACENI, 1993, p. 225).

Saraceni, com o roteiro em mãos, elogia Paulo Emílio e Lígia, “dois intelectuais inesquecíveis” (SARACENI, 1993, p. 227). Volta ao Rio para encontrar o local ideal para as filmagens, mas os prédios, estilo século XIX, foram destruídos, informaram-no que talvez os encontrasse no baixo meretrício. O cineasta toma um ônibus e sai a procura, por coincidência, passa pela casa de Rui Barbosa, na rua São Clemente, foi o achado, desce do ônibus e vai conhecer a casa, transformada em museu. Saraceni vibra, daria para filmar 60% por cento da filmagem, agora, queria encontrar um cineasta que o ajudasse a encontrar outros locais para os 40% que faltavam (SARACENI, 1993).

Encontrou, mas lhe apresentaram orçamentos tão altos que o assustaram,

[...] então falei com Anísio Medeiros e Tereza Nicolau. Eles eram de teatro, mas tinham experiência de cinema, e melhor, adoravam cinema e Machado de Assis. Adoraram o roteiro e começamos a procurar locações. Eram conversas ótimas e divertidas. Eles faziam a cenografia e figurinos” (SARACENI, 1993, p. 27).

Cada local que encontravam se transformava em plena alegria. Perto da rua Farani, encontraram a casa de Escobar e Sancha, na praia de Botafogo, usariam várias casas de Petrópolis para as filmagens de exteriores, seminário também em Petrópolis, farmácia e barbearia no centro. Vários lugares foram selecionados: igreja da Glória, o Jardim Botânico, a praia do Diabo no Arpoador, Barra da Tijuca, uma casa perto do Parque Lage, Parque da Cidade, casa da Marquesa de Santos, São Cristóvão e Miguel Pereira (SARACENI, 1993).

Passaram a escolher os tecidos que iam compor o figurino, conseguiram fazendo permutas e com a credibilidade do filme, mas precisavam da presença da sociedade do Rio de Janeiro, sem ela seria impossível rodar *Capitu*, necessariamente, o povo do Rio tinha que participar. “Mário Carneiro, fazia um quarteto genial, comigo, Anísio e Tereza. Estudamos cada detalhe, num trabalho elaborado com paciência e amor” (SARACENI, 1993, p. 27). A produção ia tomando forma e se sedimentando (SARACENI, 1993).

O elenco foi escolhido cuidadosamente e Isa ficou no papel de *Capitu*, apesar de que Sérgio Saraceni, produtor e irmão do cineasta, tê-lo apresentado a uma atriz chilena, belíssima, com a intenção de aproveitá-la, como *Capitu*. Othon Bastos, Bento Santiago, na terceira pessoa, confiando no que o *zum* pudesse fazer, Escobar, Raul Cortez, Marília Carneiro, foi escolhida para a “sonsa” (ponto de vista do Cineasta) Sancha, seguindo Saraceni. Rodolfo Arena, José Dias. A equipe com Billy Davis na produção, o irmão Sérgio

Saraceni, na execução. E vários jovens, com talentos foram convidados, confiando que iriam fazer o melhor (SARACENI, 1993).

Nos comentários do cineasta, *Capitu* “foi um filme dispendioso, impossível mesmo para o Cinema Novo, no Brasil de 1967” (SARACENI, 1993, p. 228). Foi o filme mais caro que fez, com exceção de *Natal de Portela*, já em 1987, por ter sido coprodução com a França. Mas, além da CAIC, do Banco Nacional e do Estado de São Paulo, tinha a Difilm, a Saga Filmes, Luís Carlos Barretto e Cacá Diegues completando o orçamento (SARACENI, 1993).

Sérgio Saraceni enfrentou uma verdadeira batalha para conseguir a produção, pulava de banco em banco com empréstimos, envolvia as próprias economias, bilheterias que precisavam ressarcir, realmente ele fez grandes manobras para produzir o filme, que era o “grande triunfo” do Cinema Novo (SARACENI, 1993).

Uma barra fazer filme caprichado, do fim do século XIX, com a pouca grana que tínhamos. Sérgio, como todo produtor brasileiro dessa época, merecia, no mínimo, mais respeito desses alagoanos que chegaram por aqui para extinguir a atividade cinematográfica brasileira (Acabo de ouvir uma entrevista do cineasta paranaense Sílvio Back que diz que esse é o único ato pelo qual Collor será conhecido, o de ter querido, por puro ódio e vingança, apunhalar o cinema brasileiro) (SARACENI, 1993, p. 228).

Apesar das peripécias contrárias, Saraceni conseguiu filmar e concluir *Capitu*. Estimadamente, a película custou 120 mil dólares. Foi um filme caprichado, dispendioso, com cenário do século XIX. Um grande desafio para uma produção com poucos recursos materiais. A direção do Museu Rui Barbosa usou de toda sua generosidade, foi fundamental para a realização de *Capitu*. O prédio tinha o pé direito alto e precisava de muita luminosidade com refletores e houve adequação. O elenco completo: “com Nelson Dantas, Maria do Rosário (*Capitu* menina e adolescente) Wagner Lancetta (Ezequiel), Lígia Podorolski (Cantora lírica), Wilson Cunha (pianista), Billy Davis e equipe numa ponta, e figuração que contava com muitos amigos” (SARACENI, 1993, p. 228).

*Capitu* foi filmada, em 1967, nos meses de novembro e dezembro. De acordo com Saraceni, nessa época ele via com pesar o Brasil em vésperas de Novos Golpes militares e também as próprias mudanças que o mundo estava sofrendo nos costumes, nos relacionamentos, no feminismo. Saraceni, com entusiasmo, dedica-se às filmagens, e ao mesmo tempo pensa na burguesia vítima de seus próprios erros, na tomada de poder, novos tempos, novos burgueses redimidos (SARACENI, 1993).

Anísio e Tereza (Cenógrafos e figurinistas) eram rígidos e o cineasta muitas vezes tinha que interferir entre as brigas deles com Isa, para que ela mostrasse os abraços, como Machado mandava, só na festa, as roupas eram muito requintadas, lindas. Othon Bastos,

conduzia Isabela, sob um talento mágico, a luz de Mário Carneiro era extraordinária, então Saraceni, já esquece o que leu sobre *Capitu e Dom Casmurro* e até o roteiro. “Todo plano em travellings, panorâmicos e zuns. Que viva Rossellini e que me deixe embarcar em sua canoa criadora e me faça criar uma coisa nova, cinema novo”. (SARACENI, 1993, p. 229). Passavam também por dificuldades na casa de Rui Barbosa, havia muitos espelhos e precisam se esquivar para não aparecerem nas cenas (SARACENI, 1993).

E Saraceni filmava, pensava no sofrimento de Bentinho, que também era o dele (por Isa). O tema maior do filme foi a morte de Escobar na praia do Diabo, no Arpoador. As ondas eram altíssimas e eles também correram riscos. Escobar (Raul Cortez) morre nessas ondas e em seguida é velado na casa de Rui Barbosa, representando a casa de Escobar e Sancha. Saraceni se emociona vendo duas amigas, como figurantes no velório, Anecy Rocha e Rosa Maria Pena, “vestidas, já no clima, cheia de dor e sofrimento[...] como eu quis beijar e amar aquelas duas queridas amigas” (SARACENI, 1993).

O ator escolhido para fazer o papel de padre, tinha vivência de semiárido e a cerimônia de recomendação do corpo foi rezada em latim. Fato bastante interessante, hoje, todas as cerimônias são conduzidas na língua materna do país. Para a primeira cena do teatro, foi escolhida uma música de Carlos Gomes, no espetáculo de Shakespeare, música de Verdi (aparece um Otelo violento) momento em que Bentinho faz confusão, sente ciúmes terríveis. “Quem acha que Capitu traiu também? A traição aqui é no amor, e no sentimento, mas no amor não há traição, ele só acaba quando é substituído por outro amor, que aliás é o mesmo amor, só que diferente” (SARACENI, 1993, p. 231). O cineasta, neste momento, não vê traição, só o amor.

Dando sequência às filmagens, elas foram realizadas numa fazenda colonial, cujo proprietário era Cristiano Lacerda de Menezes. Era apenas filmagem interna, sala e quarto, era a última cena a ser filmada, mas na sequência era a inicial do filme, Bentinho tomado de paixão e Isabela (Capitu), estava linda. Muita alegria com o término do filme. Na sequência era montagem, dublagem e ver a primeira cópia. “Isa, que durante o filme só falara comigo profissionalmente, chegou a me beijar. Tinha acabado aquele pesadelo, aquela luta. Isabela se agarrou ao papel com muita garra, vivendo o drama de Capitu com muita dignidade” (SARACENI, 1993, P. 131).

Os jornalistas e críticos, que publicaram sobre o filme, não conheciam a narrativa fílmica que Saraceni, Paulo Emílio e Lígia haviam elaborado e faziam fofoca, piadinhas comparando Isabela a uma Capitu adolescente. Havia a atriz Maria do Rosário Nascimento e

Silva como Capitu na adolescência, em Machado. Mas o filme *Capitu* começava com ela casando e Saraceni se culpava porque Isabela sofria com as críticas (SARACENI, 1993).

Eu podia ter feito *Capitu* com outra atriz, Susana Moraes ou Marília Branco. Com qualquer atriz ou mulher. Mas para mim Capitu era Isabela. Foi com ela que imaginei o filme e o personagem. Eu estava sendo fiel a mim mesmo. As linhas de Deus e da arte são tortas. Falo como artista (SARACENI, 1993, P. 232).

Quando todos os participantes do filme se confraternizavam comemorando o término da película, Mário Carneiro poetizava e percebeu que Saraceni tinha razão: Capitu era o prenúncio do fim dos casamentos, das instituições, era o mundo em transe. Saraceni sentia que com essa narração fílmica estaria inaugurando o cinema latino-americano, ou melhor o que poderia vir a ser o cinema latino-americano (SARACENI, 1993).

Após as filmagens, Saraceni vai a Europa e encontra Paris em alvoroço, barricadas nas ruas, estudantes franceses se juntando contra a direção da Universidade de Sorbonne. Estudantes de outros países estavam contra a Guerra do Vietnã. Nos cinco continentes havia revoltas, e a América Latina estava em batalha contra ditaduras. No Brasil, também acontecia algo parecido. Novo golpe, Costa e Silva no poder, cassações, ameaças de fechar o Congresso. Saraceni volta ao Brasil queria ver e mostrar *Capitu*. Saudoso revê o filme. A Difilm estava prestes a lançar *Capitu* e passa a fazer parte no Circuito Bruni<sup>19</sup> (SARACENI, 1993).

Foi bem com os estudantes do colégio Pedro II dando força, fazendo entrevistas na rua, na porta do Cinema. O filme faz muito mais do que a média geral. Mas na segunda semana, bruni retira-o de cartaz. Sérgio e eu ficamos loucos. Procuramos Bruni, mas ele fugiu do Rio para não ter que dobrar o filme. Só mesmo no Brasil: um filme dando dinheiro e o exibidor o tira do circuito (SARACENI, 1993, p. 242).

A Difilm faliu, Sérgio Saraceni decepcionou-se com a fuga de Bruni, pois, acreditava no filme junto ao público. O Brasil vivia uma complicada situação política. Costa e Silva baixou o AI-5 e muitas prisões e “porradas” nas ruas. Não passava pelas cabeças das pessoas ver *Capitu*, ou qualquer outro filme. O ano de 1968, do AI-5, no que diz Saraceni foi muito bom para o Cinema Novo. Muitos filmes, foram exibidos e o Festival de Brasília foi organizado em nível respeitável. *Capitu* arrebatou quatro premiações pelo roteiro; melhor coadjuvante (Raul Cortez), figurino e cenografia (Anísio de Medeiros). A ditadura criou o conselho Nacional de Censura. Tempos difíceis. Saraceni afastou-se do meio cinematográfico,

---

<sup>19</sup> Lívio Bruni – Cineasta, produtor, diretor, distribuidor e exibidor cinematográfico. Lívio ainda foi dono do circuito de Cinemas Bruni e de rede com 100 salas de cinema (SARACENI, 1993).

ia dar um tempo para fazer o filme que ele queria tanto, esperar, mesmo que sejam uns dois anos, *A casa assassina* (SARACENI, 1993).

O ambiente sociocultural do Rio de Janeiro, o despertar da representação feminina na transição do século XIX e XX, a evolução, as conquistas, o percurso, a intensa turbulência vivida pelas mulheres na busca do reconhecimento pela competência, inteligência e como sujeitos da história no âmbito social, econômico, estão contidas nesse capítulo. O objeto de estudo aqui focado, além da história, ele se ancora na literatura, em autores e suas criações, em personagens que retratam o comportamento familiar e feminino nos padrões de uma sociedade burguesa, aristocrática cuja posição social a coloca em evidência. Tanto Machado de Assis como o cineasta Paulo César Saraceni induziram o leitor e espectador para o seu ponto de vista. Percebe-se que a obra original e a obra recriada (romance e filme) caminharam paralelamente e permaneceram contando a mesma história. Geniais autores, cada um em sua arte, sinalizam dúvidas e uma construção sem desconstrução.

Capitu de Machado de Assis e de Saraceni foram colocadas no mesmo patamar de Desdêmona de Shakespeare, Ana Karenina de Fiódor Dostoievski, Madame Bovary de Flaubert, Luiza, de Eça de Queiroz. Todas sucumbiram, mas a história de cada uma ficou universalizada, nos romances e películas. Finalizando, o capítulo registra a construção e os percalços na montagem do filme, sob o Saraceni.

#### 4 ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA NO FILME *CAPITU* DE PAULO CÉSAR SARACENI.

Este capítulo versa sobre uma análise fílmica de *Capitu* com o objetivo de apreender a representação do feminino a partir da personagem Capitu, com viés para a apresentação de uma criação artística, portando uma linguagem narrativa fílmica repleta de significações e metáforas. Trata-se de uma nova obra, tendo como suporte o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1900. O romance iniciou em 1857 e teve a duração de trinta anos.

Segundo John Gledson (1991) a pretensão do autor, era mostrar o realismo, proporcionar aos leitores o panorama da sociedade brasileira do século XIX, fazendo isso de forma engenhosa e paciente. “[...] o romance revela verdades de todos os tipos acerca de dinheiro, religião, sexo, família, classe, política, relações pessoais, sobre o uso da linguagem, da imagem, da metáfora e assim por diante, *Dom Casmurro*, exemplifica muito mais do que se pensa [...]” (GLEDSON, 1991, p. 7).

Machado, com sutilezas e ironias, tinha a intenção de revelar em suas obras de ficção, a realidade que por sinal estava debutando na literatura. O filme *Capitu*, foi uma criação realizada em 1967 e levada às telas em 1968. Em decorrência desta análise, faz-se necessário usar os aportes teóricos de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, Jacques Aumont, Michele Marie que discutem a metodologia de análise fílmica.

Seguindo a teoria proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002, p. 15) que ao referir-se a uma análise fílmica, comenta:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo. A composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir e extrair, separar, destacar e dominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade.

Concordando com o comentário dos autores citados, interpretar uma obra fílmica é uma tarefa que requer a definição de eixo de análise, observação e muita atenção aos detalhes, aos pormenores, aos procedimentos estéticos escolhidos pelo diretor, aos efeitos que ela causa, como a simpatia e rejeição que os personagens podem causar, como a obra atçou a ideia para causar emoção e como o expectador se associa a ela.

O cineasta, autor da película, ao pensar na realização de seu intento, colocou à frente, a compreensão da obra, as representações, o clima, recursos disponíveis e a fidedignidade a ela,

sem, no entanto, afetar a sua liberdade criativa. Da palavra escrita às imagens, há necessidade de um estágio intermediário, pois, uma narrativa fílmica, a priori, deve conter a previsão de um roteiro, técnico e essencial para conduzir a filmagem.

O roteiro de *Capitu*, encomendado ao casal Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles, teve a intencionalidade de transpor o eixo temático do romance para a personagem feminina Capitu, centrando nela, a história. Um roteirista precisa adaptar o “texto-fonte” ao sistema fílmico, e, primeiramente, há necessidade de interpretar o texto que vai ser recriado para uma filmagem. Paulo Emílio Salles Gomes (2011), crítico de cinema e corroteirista, no objeto de estudo deste trabalho, comenta sobre a existência de personagens cinematográficos que, em primeira instância, parecem construídas unicamente de palavras, e pontua a diferença (GOMES, 2011). Neste percurso de recriação entre romance e filme, o roteiro é um texto técnico, de fundamental importância para a filmagem da história, podendo ser avaliado como um novo “gênero literário”. Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles instigados pelo cineasta Paulo César Saraceni, apropriam-se da obra de Machado de Assis – *Dom Casmurro* – e a colocam em forma técnica de roteiro: *Capitu*. Tanto o filme, como o roteiro escrito apresentam características específicas e formais entre o romance e o filme, narrativa literária e narrativa fílmica.

Paulo Emílio Salles Gomes foi um dos intelectuais mais respeitados na cultura brasileira do século passado, Lygia Fagundes Telles, companheira de Paulo Emílio até a morte dele em 1977, também interessada em cinema, foi incentivadora e dirigente da Cinemateca Brasileira. A intermediação, entre livro e filme, envolveu a reunião de três pessoas na criação artística do romance para o filme e estabeleceu uma circunstância especial na interpretação do texto literário, *Dom Casmurro* para o texto fílmico *Capitu*. Esta análise em andamento vai além da relação de um texto fonte e filme, cujo pano de fundo é o contexto histórico-cultural oitocentista do século XIX.

O estilo do roteiro e dos procedimentos estéticos deixa transparecer o cuidado com a ilustração das ações internas e externas dos personagens. Para melhor compreensão do presente trabalho, a sequência do filme segue transcrita, bem como o resumo de *Capitu*.

*Capitu* retrata a vida de casados de Bento Santiago e a esposa Capitolina. Na lua de mel, relembram a paixão da adolescência e a separação devido a promessa da mãe de fazê-lo padre. Finda a lua de mel, voltam para a casa no Bairro da Glória no Rio de Janeiro, reencontram os amigos Sancha e Escobar, com os quais mantém laços de amizade bem intensos. Eles se visitam e fazem programas juntos. Escobar e Sancha tem uma filha, Capituzinha, enquanto Bento e Capitu sonham em ser pais, até que ela se engravida e nasce o

filho que recebe o nome de Ezequiel, em homenagem a Escobar. Ele cresce e, com trejeitos, começa a imitar as pessoas. Os amigos continuam com visitas e passeios, até que Escobar falece em um acidente no mar. No velório, Bento observa as reações e o olhar da esposa diante o corpo do amigo e flui o ciúme. Bento cisma também com a semelhança física entre Escobar e Ezequiel. Tem crises de ciúme e se sente traído. Tenta suicídio com frustração, quis também envenenar Ezequiel com o mesmo resultado e no final, o casal decide pela separação.

#### **4.1 *Capitu* – transformação ou permanência da condição feminina?**

A película *Capitu* inicia-se a partir do capítulo CI do livro *Dom Casmurro*, intitulado “no céu”, e termina no capítulo CXXXVIII, com o título “Capitu que entra”. Tanto o ponto de partida quanto a conclusão são alterados no processo interpretativo da película, constituindo, assim, uma mudança de ênfase significativa.

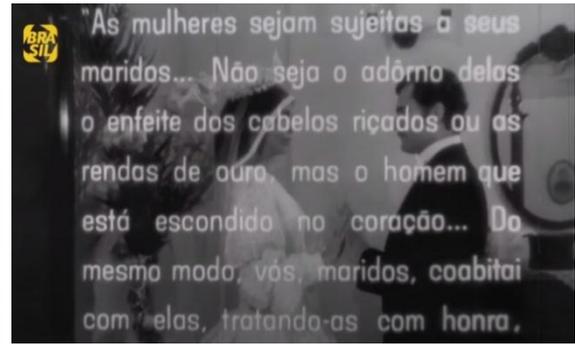
A narrativa fílmica parte da cerimônia nupcial de Bento e Capitulina até o momento em que se decidem pela separação. Estão presentes no filme fatos anteriores ao romance, em forma de analepses (flashbaks) e diálogos. A primeira cena do filme (Figura 1), apresenta a imagem de Capitu vestida de noiva, de pé ao lado da cama e sendo observada por alguém que se aproxima dela, ouve-se uma voz *in over* (que logo é identificada como a voz de Bento) e nota-se a sua aproximação a partir do movimento exercido pela câmera. Nesta cena, há um enquadramento do quarto do casal, com Capitu em primeiro plano<sup>20</sup>. O filme inicia nesta cena, no tempo presente e o romance inicia também no tempo presente do personagem Bento, mas com ele na velhice. A narrativa literária mantém a vida de Bento e seus acontecimentos com ele próprio no topo, ele é o personagem narrador. Há mudanças na ordem cronológica dos episódios entre as duas criações, literatura e cinema, na primeira o casamento é visto no passado, na segunda no presente.

---

<sup>20</sup> Uma das definições possíveis para *plano*, de acordo com *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2012), seria a consideração da substituição aproximativa para “quadro” ou “enquadramento”.



**Figura 1**



**Figura 2**

A cena (Figura 2) seguinte mostra os recém-casados, e ela é sobreposta pela *Epístola* de Paulo de Tarso, com orientação sobre o comportamento esperado na vida conjugal: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... não seja o adorno delas os cabelos eriçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração. Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida”. (SARACENI, 1968: 3’4’’- 3’25’’). No versículo da epístola há a revelação da posição feminina e sua submissão, bem como, o comportamento do esposo como tratar sua mulher, é a religiosidade que flui na narrativa, um momento extradiegético, revelando, de certo modo, os valores culturais da época.

Na aparição da legenda o enquadramento inicial é retomado e se realiza o movimento de *travellings*<sup>21</sup> horizontal, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens ou enquadrando objetos. No romance, a noite de núpcias é apresentada no passado e na película no presente, há um deslocamento<sup>22</sup> cronológico. Em seguida aparece o casal caminhando junto ao lago na Tijuca (Figura 3), Capitu vê uma cobra d’água e a compara a José Dias. Esta passagem é uma inserção<sup>23</sup>, em relação ao livro correspondente a minutagem 4’ e 54’’. Momentos como estes mostram que em algumas passagens há divergência quanto à originalidade. Nos recortes há estabelecimento de inserções em relação a obra original. José Dias, o agregado da família, é pouco explorado ao longo da película, já no romance, ele tem uma participação mais intensa, e foi usado por Machado para criar a metáfora “olhos de rêsaca de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2019), o que encabula Bento várias vezes e é um detalhe recorrente nas duas criações. A metáfora remete a significados socialmente

<sup>21</sup> *Travelling* se consiste no plano em que a câmera se desloca, horizontal ou verticalmente (BRISELANCE; MORIN, 2010, p. 33).

<sup>22</sup> *Delocamento* é o que está tanto no texto quanto no filme, mas não está obedecendo a ordem cronológica ou espacial.

<sup>23</sup> De acordo com Aumont e Michel Marie (2011), a inserção seria a introdução de um elemento novo em uma narrativa.

construídos acerca dos estereótipos atribuídos à mulher, desde o mito de Eva, como perigosa e sedutora.



**Figura 3**

Seguindo, temos um momento correspondente ao universo literário de Machado com uma analepse, onde Bentinho relembra Capitu, quando criança, rabiscando seus nomes no muro. É um momento de revelação para Bentinho, que se apossa do segredo dela (Figura 4). Bento relembra, está sempre preso ao passado. Esta cena não proporciona a intensidade descrita no romance, quando acontece um episódio similar na adolescência deles, e, esse foi um dos capítulos em que Machado constrói os olhos de ressaca. No filme, houve fusão dos capítulos 32 e 33.



**Figura 4**

Na progressão da obra, vemos, em primeiro plano, Capitu se penteando ao espelho e Bentinho se oferece para ajudar (Figura 5). Surge uma inserção de voz *off* (olhos de ressaca, que me arrastam e me puxam para dentro de você, [Figura 6]), que relembram cenas da infância em que ele se descobre apaixonado. É uma montagem em que acontece uma *transformação*<sup>24</sup>, que é um ato que acontece no passado, na adolescência e foi transportado para a fase adulta. A câmera distante realiza um enquadramento em plano conjunto.

<sup>24</sup> De acordo com Vanoye e Goliot- Lété (1992), *transformação* são componentes que tanto no filme quanto na obra literária possuem o mesmo significado, mas as configurações são diferentes.





**Figura 5**

**Figura 6**

Nesta cena de intimidade do casal, ela demonstra o desejo de voltar para casa. Na cena posterior, ela coloca seu chapéu e é observada pelo marido. Percebe-se uma certa vaidade em estar junto dele, como afirmação à ascensão social conquistada pelo casamento. Nesse momento, em voz *off*, Bentinho relembra, quando na infância, Capitu lhe pergunta quem ele escolheria entre ela e a mãe dele. Ainda afirma que morreria se ele não a escolhesse, característica de dominação de Capitu sobre o vizinho, presentes no imaginário social sobre a mulher, e evidenciando, mais uma vez, a ideia da sedução e do perigo “serpente” que ela representa.



**Figura 7**

Prosseguindo o filme, Capitu ao espelho, coloca o chapéu, que denota uma atitude burguesa que faz parte de suas ambições para conquistar uma posição respeitada. A pretensão de estar na classe alta nem sempre é perceptível para quem não tem pleno conhecimento do romance. Capitu não era burguesa, e uma de suas ambições era conquistar um novo espaço na sociedade. O silêncio do filme seria justamente esconder este anseio, o casamento com Bento, e o lugar almejado. Representação própria da sociedade burguesa, que falsamente deixa aberta a possibilidade de ascensão para todos, e sustenta o discurso da desigualdade social ou da inabilidade daqueles que não o seguem.

A obra passa por um *cut-off*<sup>25</sup> de quatro anos, Capitu está ao piano, quando chegam os amigos Escobar e Sancha, casal que está sempre presente em quase toda trama e fortalece os laços de amizade entre eles, com programas, encontros e visitas mútuas. Escobar e Sancha tem uma filhinha, enquanto Bento sonha em ser pai e confia essa vontade ao amigo.

<sup>25</sup> Na narrativa cinematográfica, entende-se *Cut off* como um salto temporal para o futuro. Cf. (MASCARELLO, 2006).

Logo que entram na sala em que se encontram Bento e a esposa, Escobar troca olhares com Capitu (Figura 8) e em seguida toma nas suas, as mãos de Capitu e faz uma leitura (Figura 9). A cena enfatiza novamente um olhar entre os dois e de relance transparece uma ligação sutil. Escobar tem o dom aritmético e faz contas dos bens de Dona Glória, mentalmente, o que dá a entender que ele quer conhecer a renda da família.



**Figura 8**



**Figura 9**

Bento, em segundo plano, parece estar desconfortável e interfere, pedindo a Escobar que leia também a sua mão. Em primeiro plano, Escobar pega a mão de Bentinho e faz um gracejo sobre a sua passagem no seminário. Apesar da descontração do momento, há um certo desconforto no anfitrião, devido a troca de olhares entre Escobar e Capitu. O enquadramento da cena incita o espectador a desconfiar.



**Figura 10**



**Figura 11**

Os cavalheiros se retiram para a biblioteca alegando fumarem um “havana.” Capitu reage convidando a Sancha para aprenderem a fumar, um ato que naquela época era impróprio para mulheres (Figura 10), sua expressão facial demonstra o desafio e a câmera destaca o semblante de Capitu. Sancha inicia uma conversa e questiona Capitu sobre a origem das jóias que ela usa e os objetos de valor que se acham na casa, menciona a infância pobre da amiga, a casa em que ela vivia e comenta que o plano dela deu certo, casar-se com Bento. Capitu

retruca nervosa e parte um bolo apressadamente e diz que não houve plano nenhum. Transparece uma certa rivalidade entre as duas. Este episódio é uma inserção.

Escobar e Bento se reúnem no escritório e o anfitrião reclama de não ter tido um filho ainda e a câmera foca o rosto de Escobar com nitidez, mostrando seu cacoete (Figura 11) que no filme é um indício de ciúme, que por várias vezes, desperta no leitor, uma ligação direta com a trama principal da narrativa, envolvendo suspeição quanto à paternidade de Ezequiel. Na volta do escritório, Bento comenta com os amigos que Capitu pensava em dar concertos, em sua ascensão social aprendeu a tocar piano. Nesse momento, há uma inserção na fala de Bento, comentando com os amigos que “ela pensava até em dar concertos”. Stam (2006) frisa que as inserções enriquecem a produção fílmica. Nessa película os roteiristas usam algumas vezes essa estratégia de acrescentar, e de acordo com Vanoye e Goliot-Lété, é uma *ampliação*<sup>26</sup>.

Capitolina se mostrava em alguns momentos, estravagante, adotando uma moda em que em seu convívio achavam imprópria. Vai a um baile, com os braços nus e desperta a observação da anfitriã que não a cumprimenta, mas elogia o vestido, e, imediatamente, passa o leque no braço de Capitu, momento em que a câmera em *close up*<sup>27</sup> em primeiro plano, mostra os braços e o toque do leque pela senhora que os convidou a dançar (Figura 12 e 13).



**Figura 12**



**Figura 13**



**Figura 14**

<sup>26</sup> *Ampliação* consiste em aumentar um ou mais elementos da obra original. Cf. (MASCARELLO, 2006).

<sup>27</sup> Estratégia cinematográfica utilizada para ressaltar algum detalhe da cena. Cf. (MASCARELLO, 2006).

Capitu chama a atenção com essa ousadia que já se percebe em outros momentos, o desejo de transgredir os costumes já existentes, reforçando a construção identitária que faz dela ser conhecida como tal. Os braços nus, causam em Bento, ao ver a esposa dançando com os outros convidados, um ciúme doentio que vai aflorando, a ponto dele se sentir mal. A cena em *travellings* mostra a desenvoltura de sua esposa e a transformação fisionômica de Bento, em desconforto aparente, vexado e aborrecido. Há um corte (*cut-back*<sup>28</sup>) em relação com o romance de Machado, que menciona o comportamento de Capitu, comparecendo a outros bailes com os braços protegidos, devido a reclamação do marido. Esta é uma comprovação de que a personagem de Saraceni é mais ousada do que a de Machado. No filme não consta a mudança de Capitu quanto ao seu comportamento em outros bailes. Além disso, a personagem se identifica controladora ao driblar a insatisfação do marido, revelando sua gravidez, depois do baile, o que o deixa totalmente dominado, Bento se ajoelha submisso e feliz com a notícia de que vai ser pai.



**Figura 15**



**Figura 16**



**Figura 17**

Na trama há um momento de tensão, quando Bento revela ao amigo Escobar a gravidez de Capitu e que seu filho terá o nome dele, essa é uma inserção em relação a

<sup>28</sup> Corte de capítulos em relação a obra original. Cf. (MASCARELLO, 2006).

sequências de cenas. A espera do filho é significativamente mais badalada no filme do que consta no romance. São três cenas destinadas à espera do filho, enquanto a narrativa literária, faz somente alusão.

Saraceni, em *Capitu*, extrapola a criatividade da obra original, e segundo Silva (2002, p. 71) “A adaptação instável, dinâmica, estabelece uma relação descontínua com a fonte, lida com dispersão. Sua autonomia se constitui na medida em que poderá significar sozinha. Assim terá liberdade para disseminar-se, longe do olhar paterno e de sua voz”. E isto está contido nas cenas que não aparecem no romance. Na sequência, há inserção de um momento próximo ao lago em que Bento oferece uma flor a Capitu, logo em seguida, Escobar os convida para um passeio de barco (Figura 18), Bento não vai e fica brincando com Ezequiel (Figura 19). Esse é um acréscimo diegético na narrativa fílmica. Esta é mais uma das cenas em que a obra fílmica não corresponde ao livro. É uma cena de *ampliação* à narrativa fílmica



**Figura 18**



**Figura 19**

Após as inserções, há fusão de capítulos, nos quais Saraceni resgata da obra de Machado, uma representação que vai se personificando, o olhar de Capitu, ao longe, provoca os ciúmes de Bento, sem motivo aparente, simplesmente pela sua ausência (Figura 20). Capitu distraída não dá atenção ao marido e isto faz com que o espectador interprete esse “olhar” como se insinuasse, uma “intencionalidade”, um outro lugar, o lugar do outro. O ciúme aflora e Bento não consegue desvencilhar-se dele, tanto o espectador quanto o leitor são conduzidos, pelo personagem, a pensarem em favor dele, usando as reflexões da mulher como sutilezas do ciúme.



**Figura 20**

A sensação de desconfiança vai crescendo e na película, segue uma cena em que Bento acolhe o filho nos braços, coloca-o sentado em cima do piano e relembra costumes da infância, destacando o pregão das cocadas, que Capitu não se lembra e ele cobra o seu desinteresse. É um acontecimento importante na vida do casal e Capitu responde com indiferença. Percebe-se que o passado não tem a mesma importância para os dois. Ele sai a procura da partitura e nesse momento, há um *close up* em Ezequiel, ao lado da mãe, levando os dedinhos aos lábios (Figura 21), o mesmo cacoete de Escobar, gesto que Capitu reprime imediatamente. Mais uma vez há a sedimentação do ciúme que dita a tônica da trama, as imitações de Ezequiel são o pomo da discórdia que vai se cristalizando. Bento volta para a sala, entrega à esposa a partitura e ela toca e canta o pregão, que havia esquecido (Figura 22).



**Figura 21**



**Figura 22**

Prosseguindo na película, Capitu está indisposta e não vai ao teatro com Bento (Figura 23), ela estimula o marido a ir sozinho, caso contrário, ficaria triste. Bento vai ao teatro, mas fica inquieto quando houve a música de Carlos Gomes (Quem Sabe): “Tão longe de mim distante, Onde irá o meu pensamento, Quisera saber agora, Quisera saber agora... Quem sabe se és constante, se ainda é meu teu pensamento”.

Bento vive um momento de perturbação e sai do teatro, esse comportamento faz com que o expectador, associe as divagações de Capitu como: estaria pensando no outro? Ao voltar do teatro, Bento encontra Escobar na porta de sua casa (Figura 24). Ele diz que estava indo encontrar-se com ele para resolverem “problemas dos embargos” (ASSIS, 2019), atitude que causou estranheza em Bento, pela hora da noite em que Escobar o visita, sem motivos aparentes para tal. O expectador fica ensimesmado, uma visita inesperada, parece ser mais do que uma preocupação com a legalidade de um processo.



**Figura 23**

Em sequência, há uma cena em que tomam chá e José Dias (o agregado da família de Bento) pede a Ezequiel para imitá-lo. Tanto Capitu quanto Bento o repreendem. Há algo de misterioso, até suspeito nas imitações de Ezequiel (Figura 25), elas incomodam Capitu e inquietam Bento, esse comportamento da criança, é o motivo aparente que alimenta os ciúmes do marido.

**Figura 24****Figura 25**

Em seguida, há uma *mis-en-scène* onde todos estão na praia do Flamengo, pais e filhos (em plano aberto). Falam da imitação de Ezequiel e a possibilidade de que no futuro, as duas crianças se unam em casamento. Este momento não consta na obra literária. Na película, a mixagem de sons surge, enquanto caminham, numa trilha musical leve e harmoniosa. Há prenúncio de algo triste que poderia acontecer, vão caminhando pela praia, em primeiro plano, e Escobar se afasta do grupo. Capitu olha para o mar e comenta que vai haver ressaca. Para os observadores da obra de Machado, esta cena em que Escobar se isola do grupo e caminha junto ao mar pode ser entendida como prenúncio da tragédia que aconteceria em um futuro bem próximo (Figura 26 e 27).

**Figura 26****Figura 27**

Em sequência, em casa de Escobar, os amigos jogam cartas, enquanto Bento está na sacada observando o mar e José Dias lê histórias de fadas para as crianças. No romance esta cena não existe. Sancha, ao findar o jogo, vai ao encontro de Bento na janela ver arrebatção das ondas e coloca sua mão sobre a dele (Figura 28), algo que provoca reações no amigo. Conversam sobre o mar bravio. Logo mais, na sala, Escobar afirma que vai nadar no dia

seguinte, como de costume. As pistas já foram dadas aos espectadores sobre o estado em que o mar se encontrava, mas mesmo assim Escobar se mantinha confiante em praticar seu esporte pela manhã.



**Figura 28**



**Figura 29**

De volta para a casa, Bento no escritório, fixa os olhos na mão que Sancha pousou e acaricia um retrato dela com uma pena (Figura 29), há um *close-up* nessa atitude. Capitu logo entra no escritório, após Bento ter guardado o retrato de Sancha e os dois comentam sobre o Brasão da família empoeirado e que a mãe sabe como limpá-lo. Bento menciona ainda que as visitas da mãe estão espaçadas e curtas. Aqui também há uma inserção, já que esse momento do escritório não acontece de fato no romance.

Prosseguindo, Bento está trabalhando, ouve vozes e orações, tumulto, escravos gritando: “Morreu! Morreu!”. Neste instante, um escravo conta a Bento que Escobar morreria no mar<sup>29</sup>. Bento acompanha a retirada do corpo, Sancha se desespera e é amparada por Capitu. Bento toma providências para o enterro. Capitu está solidária e amorosa, o fundo musical dá uma sonoridade que desperta comoção. A trilha sonora é o elemento extradiegético que interfere no imaginário e sentimento do espectador que vivencia a sensação de perda. Em primeiro plano, rapidamente, a câmera foca Bento, há um movimento de aproximação, ele, sério e observador. A partir desse momento, percebe-se que o semblante de Bento se tornou pesado e reflexivo.

É uma situação tocante, expressiva, com olhares cheios de dor. Para Bento, Sancha e Capitu parecem ter a mesma comoção, a mesma dor em relação a morte de Escobar (Figura 30 e 31). Isto o incomoda profundamente. Há um *close-up* nos olhos de Capitu. Em seguida, o enquadramento seguinte, foca Bento estupefocado, observando a esposa, junto ao caixão do amigo (Figura 32). “Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão aproximadamente fixa, que não admira que saltassem algumas lágrimas poucas e caladas” (ASSIS, 2019, p. 167).

<sup>29</sup> Na película, a presença dos escravos acontece sempre, em alguns momentos estão em cenas na casa, ora em outras, são presenças silenciosas e revelam a história do povo carioca oitocentista (SARACENI, 1968).



**Figura 30**



**Figura 31**



**Figura 32**

A expressividade da cena é comovente, presente-se o comportamento de Bento, instiga uma interpretação ambígua e desconfiada. Presente-se um instante íntimo, como se já existisse um triângulo amoroso: Machado, ardilosamente, conduz o leitor para o seu ponto de vista, e em torno de Capitu, desfila uma enovelada história de dissimulação, ambição e esperteza. O roteiro firma esta situação, ora com uma aparente infidelidade, ora com uma desconfiança mal interpretada. “Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga lá do mar lá fora, como se quisesse tragar também o narrador da manhã” (ASSIS, 2019, p. 167).

No romance e no roteiro, a poética do olhar inspiram dubiedade quando Bento, atentamente, observa os olhos e rosto de Capitu. A partir da morte de Escobar, Bento muda o seu comportamento com a esposa. Ao voltar do enterro ele a repreende por não ter acompanhado Sancha. Em casa, não se aproxima dela, e nesta cena, é brusco quando José Dias que está presente oferece café a Capitu.

Dando sequência na transmissão do filme, Bento, no escritório, ouve a voz do filho no jardim, e afasta a cortina (Figura 33), uma *plongée*<sup>30</sup> fotográfica, justamente no instante em que Ezequiel leva os dedos nos lábios (cacoete de Escobar) (Figura 34). A mixagem do som ambiente, nesse instante, se eleva alta e rápida, criando um ambiente perturbador. A película faz um jogo de imagens, mostra Bento desvairado (Figura 35), ele passa os olhos pela foto de Escobar (Figura 36) e pelo panfleto anunciando a peça Otelo (Figura 37)<sup>31</sup>. Desnortado, sai para a rua e vai ao teatro.



Figura 33

Figura 34



ra 36

Figura 35  
Figura 36

<sup>30</sup> *Plongée* se caracteriza como uma visão de cima para baixo. Cf. (MASCARELLO, 2006).

<sup>31</sup> *Otelo* foi uma obra escrita por Shakespeare no início do século XVII. Ainda é uma peça bastante conhecida, tendo como suas principais características a evocação de sentimentos como ciúme e adultério. (SHAKESPEARE, 1999).

### Figura 37

No teatro, a música de Verdi (*Dies Irae*) atormenta Bento que se descontrola emocionalmente e se vê na pessoa de Otelo (Figura 38) e Desdêmona na de Capitu (Figura 39). “Longe no espetáculo, Shakespeare com música de Verdi, num *Otelo* violento Othon Bastos pintado de negro, mata Desdêmona, interpretada por uma Isabela frágil. E Bentinho mistura tudo, num ciúme devastador e terrível” (SARACENI, 1993, p. 231). A interpretação de Othon em Bento, nesse momento, se assemelha à realidade. Ele deixa o teatro e vai à uma farmácia, compra veneno.



**Figura 38**



**Figura 39**

Já em seu escritório, escreve cartas a Capitu, dizendo que não tem mais vontade de viver e fala do amigo “comborço”. Logo mais, prepara o veneno em uma xícara de café e ameaça tomá-la (Figura 40). Uma trilha sonora acompanha as próximas cenas, elementos extradiegéticos (trilha sonora) por várias vezes rogam atenção para as imagens que “falam” e despertam os sentimentos do espectador. Ezequiel entra no escritório para mostrar uma casa de pássaros (Figura 41). Bento pergunta se ele já tomou café e lhe oferece a xícara com o veneno (Figura 42), cena que revela o peso do clima na película e confunde o espectador, que está fadado a perguntar: Bento enlouqueceu? É um ser obsessivo? Uma pessoa que sofre a patologia do ciúme? Em seguida ele se arrepende, abraça e beija a criança. Ela diz: “Papai!” e Bento responde: “Não sou seu pai”. Capitu entra nesse momento, pergunta o que houve, pede que conte o que está havendo (Figura 43). Bentinho diz novamente: “Ezequiel não é meu filho”, e pronuncia um nome almejando esclarecer toda a situação: “Escobar”. Capitu responde, dizendo: “nem os mortos escapam aos seus ciúmes”. Capitu ainda diz para ele resolver do jeito que achar melhor e sai com Ezequiel, deixa Bento no escritório e vai à missa. Bento sozinho, no final, diz que Escobar morreu, Capitu e Ezequiel morrerão e ele também irá morrer, e que a “terra lhes seja leve”.



**Figura 40**



**Figura 41**



**Figura 42**



**Figura 43**

Há um último silêncio na película, em relação a obra de Machado: o fim último de Capitu e Ezequiel. Capitu exilada por Bento, na suíça, morre, e Ezequiel, em pesquisa no Egito, sucumbe de febre tifoide. Seu comentário final na película pode ser entendido como prenúncio da morte de sua esposa e filho que chegariam primeiro do que a sua, o que implica em inferir que esta é a passagem que desgasta a figura de Bento como um personagem sorridente sob a aparição de outro, mais sisudo, triste e casmurro.

Em *Capitu*, há uma câmera que acompanha sempre, os passos do personagem Bentinho. Há uma quebra de linearidade na composição do romance. *Dom Casmurro* contém 191 páginas e 184 capítulos curtos. Entre o filme do cineasta Paulo César Saraceni e o romance há uma distância de 68 anos entre as duas produções. A trama, no filme é bem construída em idas e vindas de Bento e Capitu, a câmera é uma instância narrativa, Bento não exerce o papel de personagem narrador, mas também não é afastado totalmente desta função, o que facilita o não distanciamento do texto literário original. No livro, o narrador, alcunhado Dom Casmurro, rememora seu passado, intenciona “atar as duas pontas da vida”. Comenta a sua paixão por Capitu, o matrimônio, e a desconfiança de sua traição com seu amigo Escobar. A narração fílmica, omite o início e os capítulos finais do romance. Segundo Stam (2008, p. 20) “Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”. Ao passar por diversas linguagens, os textos literários são um meio plural e não verossimilhança da fidelidade literal.

*Capitu* é uma nova obra, independente, organizada com uma narrativa que, contém princípio, meio e fim. A película tem continuidade, coerência e verossimilhança, impacto

dramático, clímax, resolução de conflito e mantém a dicotomia do olhar sobre o ciúme, da traição, que não são o foco desse trabalho, mas tanto o livro como o filme caminham nesse patamar.

[...] justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicado a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional a fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve restituir o essencial do texto e do espírito (BAZIN, 1991, p. 95 – 96).

Apesar da mudança de título, *Dom Casmurro/Capitu*, o narrador fílmico permanece alinhado ao texto original, não cria uma nova visão sob o ponto de vista de Capitu, (personagem), Bento teve sobre si uma câmera que o acompanhou o tempo todo. Em apenas algumas cenas é que ele não apareceu, o foco narrativo permaneceu sob sua guarda. Percebe-se em alguns momentos que a câmera ocupa o mesmo espaço que Bento, na narração.

O narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa (CARDOSO, p. 57, 2003).

Uma vez que o narrador deve estar presente numa narrativa, direta ou indiretamente, sua função permanece resguardada em várias modalidades, no caso do romance *Dom Casmurro* e do filme *Capitu*; na literatura trata-se de um narrador protagonista, homodiegético, que conta sua própria história (CARDOSO, 2003), livre de um tempo cronológico e linear, de acordo com o que a literatura permite, através da arte de criar. No filme, o que tange à narração, é o personagem Bento quem faz a mediação. A câmera detém nele o maior foco e naturalmente as informações vão se afluando no contexto da história. Cardoso (2003) menciona que em qualquer película há necessidade de intermediações, sem as quais torna-se impossível mostrar ou recontá-la.

Os roteiristas de *Capitu*, optaram por retirar o narrador homodiegético devido ao propósito de ressaltar Capitu como personagem principal. Dom Casmurro, o personagem, pretendia reunir elementos de sua própria história para atar as duas pontas de sua vida, e pela narração, revelar a essência de sua subjetividade, mas, revela-se cheio de reminiscências (recordações vagas), conclui sua própria ausência, sente falta dele mesmo nesse percurso.

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. Se só me faltassem os

outros, vá um homem consola-se mais ou menos nas pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo (MACHADO, 2019, p. 10)

Vários fatos foram mencionados por Dom Casmurro em sua narração, todos eles vividos e cheios de “dúvidas”. Ele espera a possibilidade de resolução, o que não consegue fazer sozinho e aguarda do leitor uma confirmação de suas dúvidas. No filme, o enfoque é o casamento dos personagens Bento Santiago e Capitu. O feminino no filme é representado pelas regras que lhes são impostas por eles (do sexo masculino), os agraciados pelo poder que a sociedade lhes outorgou. As mulheres se sujeitam a cumprí-las, caso queiram ser respeitadas e obter legitimação social. É um enquadramento necessário e penoso. Os comportamentos aceitáveis são firmados, pelo olhar público.

Tanto no livro como no filme há cenas semelhantes. No romance, há ambiguidade de interpretações, só há um narrador, (e suspeito), Bento Santiago. Capitu é descrita, exclusivamente, pelo ponto de vista dele.

O filme gera clímax, porque sua construção necessita de uma sequência linear, diferentemente da narração literária, que é feita por um senhor de quase 60 anos e que o favorece quanto à ambiguidade e suspeita. Portanto, a cronologia adotada pelo livro e pelo filme se desencontram, são diferentes. Pensando nisso, qual seria a posição social e cultural da figura feminina no contexto de criação da personagem Capitu, na passagem do século XIX para o XX? Como o sexo feminino reagia diante das posições que lhe eram impostas?

#### **4.2 Mais evidências do feminino no filme Capitu**

O cinema é um agente que se destaca como meio de expressão que transporta as cargas de um modo especial, significativas e simbólicas. Capitu, como representação da mulher, no domínio não verbal e nas imagens, se destaca no filme *Capitu* na expressão do olhar, nas imagens e atitudes. A realidade, em que o sexo feminino vivenciava no século XIX, era bem diferente da época do filme no século XX, apesar de ambos os momentos estarem passando por transição, no século XX, a mulher representada no filme a deveria ter o perfil feminino do século XIX. Nesta época, às mulheres era atribuído um conjunto de atributos e predicados, denominados de feminilidade. No primeiro momento, na película, Capitu, vestida de noiva, expressa um olhar firme mas se mantém passiva, é uma atitude recatada, uma vez que, à mulher deveria se manter virgem até o casamento e ter modos moderados, “pudor e recato, sobretudo no quarto, eram sinônimos de distinção” (PRIORI, 2011, p. 120).

Vê-se que Capitu estava representando estas virtudes, mesmo pelo próprio estilo do figurino, uma noiva quase vestida de freira. Capitu adolescente, era afoita ao demonstrar afeto, rabiscava seu nome e o do vizinho no muro, displicentemente. Segundo ela, era um segredo seu, o amor por Bentinho. Esta cena, aparece em flashback, uma garota de cabelos cumpridos, de costas, acabando de riscar um coração na parede, dentro dele, Capitu e Bento, gesto corajoso para uma adolescente que já guardava segredos do amor, eram atitudes de Capitu surpreendiam Bento, jovem, bem menos intrépido.

A construção de Capitu, a personagem, deu-se o início por volta dos anos 1857, momento em que as ideias liberais estão em ebulição na sociedade carioca. Capitu, na película, agia demonstrando amor a Bento Santiago. Na lua de mel, quando está à frente do espelho e ele a penteia, ela corresponde aos gestos de carinho. Percebe-se um início harmonioso de união, e neste momento, no aconchego do quarto, seu vestuário é muito discreto, como o vestido do casamento, modelo da época em que o sexo feminino obedecia aos padrões estabelecidos pela sociedade, e ao realizar o filme, o cineasta reproduziu uma representação adequada para o século XIX. Quanto às escolhas dos modelos, Isabela, a atriz, não se conformava com as roupas sisudas e tiveram muito trabalho para convencê-la a mostrar os braços, de acordo com Machado de Assis, no romance, ouvindo a voz masculina numa representação feminina.

Capitu, ao sentir vontade de regressar ao lar e manifestar esse desejo, Bento reclama, perguntando se ela não está feliz ao lado dele. A esposa foi interrogada como se fosse sua obrigação se sentir feliz, atitude comum no sexo masculino, que expressa a ideia de posse. Capitu, preparando-se para voltar ao lar, organiza a gola do vestido, usa chapéu e roupas elegantes, o olhar é firme ao observar sua própria imagem refletida no espelho, transparece no rosto uma sensação de vitória, está altiva como se já tivesse conseguido seu intento, acesso a burguesia.

Na cena em que ela recebe a visitas dos amigos, Escobar e Sancha, percebe-se naturalidade nas atitudes de Capitu, ela toca piano, talento que desenvolveu depois do casamento, devido à nova condição de vida que agora desfrutava. Trata Escobar com muita tranquilidade e seus olhares se cruzam sem timidez. Nota-se que na proximidade com o amigo, seu comportamento tem ares de ousadia. Escobar, com entusiasmo, imita um gesto cigano e lê as linhas das mãos de Capitu, ela não sente desconforto pela atitude do amigo, encara-o com simpatia, o que pode ser uma atitude um tanto arrojada da parte dela. Ainda durante esta visita, Capitu convida a amiga para aprenderem a fumar, no momento em que os dois amigos estavam se retirando para a biblioteca para experimentarem um “havana”. Bento

a repreende, justificando ser um costume praticado por mulheres de pouco respeito, a condição da mulher é constantemente lembrada e reprimida pelo sexo masculino durante a película. Sancha e Capitu são amigas desde a infância, mas como esposas que se frequentam em visitas e programas sociais, transparece uma certa rivalidade, que é apontada nos comentários de Sancha. Capitu assumiu sua nova condição social, e é desenvolta em suas ações, seria uma ameaça que incomoda Sancha? Esta apresenta uma postura ingênua, mas só na aparência, relembra a origem pobre da amiga e sua ascensão social casando-se com Bentinho. A resposta veio inteligente e com praticidade, ao ouvir as palavras da amiga, Capitu, caminha pela sala, nervosamente corta um bolo, disfarçando seu nervosismo e desconversa as insinuações de Sancha, que aparenta uma ponta de inveja em relação a outra.

Na sociedade oitocentista do Rio de Janeiro, o sexo feminino tinha que brilhar pela discrição, nas atitudes, no comportamento, no estilo, ao usar roupas mais ousadas, poderiam considerar como uma atitude escandalosa, ou melhor, até indecente. Capitu ousou e o fez com soberania, simplesmente usou um modelito sem mangas para ir a um Baile, o qual chamou a atenção de uma anfitriã conservadora. Copiavam o que era Paris, mas no Rio de Janeiro era uma novidade ainda não aceita. Foi uma provocação aos ciúmes e mal estar do marido, mesmo porque, a censura não foi só dele. Machado se revelou avançado no uso e costumes do feminino, irônico percebia o atraso da burguesia.

Na cena seguinte, de volta à casa, Capitu percebe o mal humor do marido, provocado pelos seus braços nus, no baile. É um momento em que o feminino exerce seu poder de sedução na condução de uma situação que se poderia dominar. Capitu sabia lidar com os ciúmes do companheiro e fazia-se carinhosa e sedutora. Bento menciona que Sancha não se mostraria sem mangas, com esperteza, ela aponta a desvantagem da amiga: “ela não tem braços bonitos”. O que se pode concluir é que o “bonito”, poderia ser visto. Ainda, dominando a situação, revela sua gravidez. Foi o momento certo na intuição feminina. Capitu entrelaça as mãos no colo e levanta a cabeça. Encara o marido – vamos ter um filho. Bento, feliz recupera a serenidade.

Dando continuidade, em uma cena após o nascimento do filho, Dona Glória, mãe de Bento, que se destaca com significação na narrativa literária, faz-se presente, é a representação feminina de uma esposa que enviuvou cedo, que assumiu os negócios deixados pelo esposo, o controle da casa e permaneceu em luto. No romance, suas atitudes são de uma mulher generosa, que se protege, trazendo para junto de si, pessoas da família que estão desamparadas e outros que se agregam a ela. É temente à Deus, tem o propósito de cumprir sua promessa, que corresponde à sua religiosidade, enviar o filho ao seminário, promessa tal,

que foi permutada sob o aval do pároco amigo da família. Dona Glória aparece na película somente uma vez e dispensando ordem aos escravos. Dela só mencionam atitudes de frieza com o neto após um certo tempo e afastamento das visitas ao casal, o que pode ser uma sutil sugestão de mistério e suspeitas. Na trama, sua personagem é, simplesmente, a genitora.

Nas cenas seguintes, Capitu demonstra estar ausente, em certos momentos, distante do marido, mostra um estado de espírito que leva à reflexão. Seria a fuga da realidade? À janela, mantinha um olhar distante, seria um momento de sentir-se dona de si? Pensar sobre si mesma sem o domínio do outro? Capitu ansiava pelo saber, e quando o marido lhe dava explicações sobre o universo, ela se ausentava mentalmente. No balcão de sua casa, admira o mar, um elemento que vai se personificando através de sua vinculação simbólica com Capitu. “olhos de ressaca”. Capitu se desculpou, em um desses momentos de ausência, dizendo estar fazendo contas e demonstrou sua perspicácia para os negócios, auxiliada por Escobar, uma habilidade masculina, nos costumes da época, o que causou surpresa ao marido.

Capitu é cobrada nas promessas e juramentos do passado, ainda na adolescência, age com indiferença, o que passou, passou, não está mais em sua mente, deduz-se que é uma libertação inconsciente, porque deveria lembrar? É uma personagem que medita, o seu rosto demonstra isso na película, é na face que a manifestação psicológica e dramática se dispõe a leitura do expectador. Os olhos de Capitu, demonstram, revelam. Ela tem profunda expressividade no olhar e no filme, esse aspecto é bem focalizado, e sugere sutilezas. Em um momento em que seu filho Ezequiel, sentado sobre o piano à sua frente e faz o sestro que supõem ser imitação à Escobar, Capitu reage, faz um gesto de repressão ao filho e o efeito de seu olhar é emocional e de temor, estas imitações causam perturbação à mãe que demonstra reações de contrariedade.

Prosseguindo, Capitu deveria acompanhar Bento ao teatro, mas não o faz, usando trajes de intimidade para dormir, alega não estar bem. E, carinhosamente, o incentiva a ir sozinho, consegue usar sua feminilidade para convencê-lo, insiste para que ele não perca o espetáculo. Naquela época, as mulheres só poderiam sair de casa para irem à igreja e visitar doentes da família. Capitu, recostada em um divã, tem um livro nas mãos, diz tê-lo escolhido pela capa, no século XIX, a leitura era uma “necessidade de se ocupar o tempo de lazer, tempo vivido na privacidade da vida doméstica” (KEHL, 2007, p. 92).

Ela, que sempre almejou ascensão social, perderia esse evento? É mister que não. Pode-se notar a sutilezas de Machado, dizendo, mas não revelando. Ao voltar Bento encontra Escobar e ambos entram em casa e deparam com Capitu, bem recuperada, mas os olhares que desprendem dela para os dois, tem expressividade e acompanham, com intensidade os seus

movimentos. Ao retornarem à alcova, envolve o marido em carinhos, senta-se à penteadeira, vagorosamente, levanta-se e aproxima-se do marido para ouvi-lo, compartilhar da preocupação que o está incomodando. É um comportamento adequado ao seu tempo, a boa esposa, “a principal responsável pela paz doméstica e a harmonia conjugal – além de não discutir, não se queixa, não exige atenção [...]” (PRIORI, 2018, p. 630).

Há sombras de mistérios no ar, propositalmente, criadas por Machado e repetidas por Saraceni. O Marido fica apreensivo e preocupado com a visita inesperada. A sós, Capitu domina a situação desfazendo o conflito do marido e explicando o que Escobar poderia ter sentido ao receber pouca atenção, quanto ao problema jurídico, que ele apresentou. É uma esposa que está pronta a resolver as dúvidas do companheiro. Em um passeio pela praia, todos juntos, pais e filhos, Capitu observa o mar e fala da ressaca que poderá acontecer. Sancha, nesse momento, é uma figura sem destaque, mas faz uma curiosa observação, fala da aparência das duas crianças, Capituzinha e Ezequiel, acha algo semelhante entre elas. Bento contesta, rapidamente, alegando que são as imitações de Ezequiel que os fazem parecidos. A observação de Sancha, psicologicamente falando, atingiu o ponto vulnerável de Bentinho. Foi proposital? Possivelmente, pode ser uma sutileza de Saraceni, muito bem arquitetada, enquadrando na proposta que ele almejava na construção de Capitu.

Em outro momento, os amigos se encontram em casa de Sancha e Escobar, jogam cartas, Sancha, toma uma atitude inesperada, no balcão de frente para o mar, pousa sua mão sobre a mão de Bento, pode ter sido um gesto fraterno, mas despertou uma sensação de agrado no amigo, que posteriormente ficou pensando nela, no século XIX, as traições masculinas eram relevadas, socialmente, normais para os homens da burguesia. A morte trágica de Escobar traz consequências para o casamento de Capitu e Bento. No velório, sobre Capitu, estão os olhos de Bento, ela se mantém silenciosa, olhos fixos no cadáver, com expressão de dor, mas sem desespero. Com passividade, ampara Sancha, que demonstra controle, mas pode se ler o sofrimento em sua face. Esta, é uma cena bem detalhada, em que Machado e também Saraceni colocam o imaginário do espectador em ação, porque Bento já estava interpretando as lágrimas de Capitu como se não fosse só pela perda de um amigo, mas algo mais? Bento fixa, demoradamente os olhos em Capitu, que apresenta uma fisionomia densa, carregada e tem os olhos voltados para o morto.

Bento, não se descontrola, mas pode-se perceber a tensão em que ele se encontra ao observar o olhar e a forma de Capitu chorar como a esposa Sancha. A desconfiança criada no romance, é destacada por Saraceni numa *mis-en-scène* que envolveu o triângulo amoroso, atribuindo outro significado na história, a suposta traição. Após o velório, Capitu, em casa, vê

o marido distanciar-se e ser ríspido com ela, impede-a de tomar café, acusa-a de abandonar a amiga. Capitu se desculpa e fica silenciosa, retira-se da sala, com expressão aborrecida. Diante de uma atitude machista, em que humilha a esposa, ela se afasta com tristeza e sem reclamar, postura típica do século XIX. Capitu passou a sentir a indiferença e amargura do esposo, que tinha a mente já ocupada pelo ciúme e espírito de vingança.

Finalizando a película, Capitu se preparava para ir à missa com o filho, ouve o marido dizer que Ezequiel não era seu filho. Ela tem uma reação desesperada, pede explicações, ele só repete o nome do amigo. Capitu, orgulhosa, pede a solução para a situação do casamento deles, e passivamente, aceitou a determinação que lhe foi imposta. Na cultura do século XIX, com relação às mulheres, havia muita desvantagem, “eram intimidadas pela fragilidade de sua condição social, subjugadas pela sua dependência efectiva, principalmente econômica, face aos maridos, acabavam por manter-se fiéis a uma relação que muitas vezes não era mais que uma aparência de matrimônio” (CASTRO, 2000, p. 76). Capitu, que na adolescência era cheia de traquinagens e reflexiva, como mulher adulta rendeu-se aos padrões da sociedade como uma mulher de um século, atendendo ao destino que o marido lhe impôs.

Saraceni apesar de anunciar que faria da personagem Capitu, uma mulher mais livre, próxima aos movimentos dos anos 1960, termina por repetir a Capitu de Machado, embora o próprio Cinema Novo, incentivasse as transformações, as experiências do cineasta com Isabela nas traições, mencionadas por ele e que o inspiraram a filmar *Capitu*, não provocaram mudanças na personagem que se manteve submissa, apesar dos avanços que já se faziam sentir no Brasil em relação à libertação sexual feminina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos estudos e pesquisas realizados durante esse trabalho, na busca da representação feminina no filme *Capitu*, o cineasta Saraceni, em sua releitura da obra *Dom Casmurro*, viu-se tentado a levar, às telas Machado de Assis, justificando, a princípio, ser uma forma de preservar cultura, a exemplo de Cuba, que perdera parte de seus conhecimentos culturais na ditadura de Batista, quando ocorreu a Revolução Cubana. Ele pretendia que o Brasil não incorresse nesse mesmo risco. Saraceni apropriou-se desta informação, em diálogo com Alfredo Guevara<sup>32</sup> e isto alimentou seu ânimo de preservar a tradição cultural brasileira, e a escolha recaiu, no ícone brasileiro, criador de histórias complexas, um inovador que previu

---

<sup>32</sup> Companheiro universitário de Fidel Castro, Alfredo Guevara se notabilizou pela fundação de Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica. Dirigiu, durante três décadas, o Instituto Internacional de Cinema Novo Latino-americano (SARACENI, 1993).

um futuro além de seu tempo. “Nada melhor que Machado de Assis” (SARACENI, 1993, p. 225).

Culturalmente, estava correto, mas o viés que o impulsionou, fortemente, foi o seu emocional, o espírito ciumento, além das mudanças que aconteciam no mundo e no Brasil. Saraceni se sentia como o próprio Bento Santiago, e via sua companheira Isabela, como a própria Capitu. A personagem de Machado, Capitolina, considerada como a representação feminina, na classe burguesa, e na adolescência não aceitava as limitações que lhe eram impostas, viveu numa época em que, de certa forma, as mulheres recebiam um tratamento autoritário, do pai, depois do marido e agiam com submissão.

Os casamentos eram vistos como propostas e degraus de ascensão social. No romance, Capitu jovem é esperta, reflexiva e apresenta um perfil especial, malicioso e manipulador. A posição de Saraceni, era machista e portador de um ciúme que o corroía. Desta situação emergiu o caminho de uma representação feminina que portasse o foco narrativo, seria dela a história. Machado, na obra original, usa as entrelinhas, para implantar suas opiniões irônicas sobre a sociedade oitocentista, que estava passando por transformações, e em seu meio, abrigava sua heroína ou anti-heroína, Capitu, que além de reter em si, complexidade é a personagem mais famosa do autor. Na película *Capitu*, buscou-se fundamentar a pesquisa na representação da mulher nos meados do século XIX. De acordo com Bazin (2020), mesmo usando a originalidade de um romance, pode-se tratar de algo totalmente diferente, e novos valores estarão em jogo.

Saraceni sentia as transformações que o mundo estava prestes a vivenciar, em parte dele, as mudanças já estavam acontecendo, o cinema como transmissor de cultura agia e colaborava na permuta de valores e padrões de comportamento. O Cinema Novo, que surgiu com tramas e temas inovadores e reais, influenciavam as ideias e pensamentos na Europa (SARACENI, 1993).

O mundo estava em transe. O Brasil, na década da filmagem de *Capitu*, absorvia um Rio de Janeiro que estava surgindo após as reformas urbanas e saneadoras do século XIX. Também passava por verdadeiras transformações culturais, sociais, familiares e políticas. Capitu simbolizava ousadia, malícia e seria a mulher ideal para completar os anseios de Saraceni, que por certo, estava à procura de uma personagem que estaria em embate com os padrões vigentes.

Bazin (2020), analisando as interações entre cinema e literatura, pontua que as mudanças expressas podem ocorrer partindo do romance, do filme e da influência do cinema sobre elas, apesar do cineasta ter, quase sempre, a intencionalidade de ser fiel à obra original.

No romance, sua matéria é a linguagem, não a imagem, e sua ação isolada sobre o leitor também não é a mesma do que de um filme sobre a multidão. As estruturas estéticas requerem delicadeza na busca das equivalências, apelam para maior invenção e imaginação, por parte do cineasta que pretende a semelhança.

Saraceni pretendia um filme em que o foco narrativo se fixasse em *Capitu*. Os roteiristas buscaram analisar e desenvolver a formulação da trama, usando a equidade, sem alteração na essência do que foi escrito por Machado. Houve mudanças, no início e no fim da história. O tempo em que está inserida a enunciação do filme não é o mesmo da enunciação que está contida no romance. As mudanças na estrutura aconteceram, mas não na trama, propriamente dita.

O filme se desenrola na terceira pessoa, mas a estruturação apresenta ambiguidade, há momentos em que Bento se posiciona quase como narrador, os movimentos de câmera, os *zuns* e a *voz over* assumem a função de contar a história também. Os roteiristas introduziram inserções, acrescentaram, reorganizaram os episódios, deram destaque ao casamento que foi o início da trama, ao finalizar trabalharam com a redução, condensaram o final. O ponto de vista feminino, contando a sua história, como o próprio cineasta se manifestou – “Estou filmando *Capitu* e não *Dom Casmurro*”. Houve esse desencontro, a representação feminina, em *Capitu*, como a mulher de um século, não trouxe surpresas, nos padrões de seu comportamento, a ambiguidade e o enigma permaneceram. Ela se posicionava silenciosa, sempre envolta em atitudes sutilmente misteriosas e ambíguas. Bento permaneceu como dono do ponto de vista, que norteou a narrativa fílmica, são suas percepções que colocaram os personagens em evidência. O ambiente ideologizado cobra uma mulher virtuosa, acrescida de prendas domésticas e artísticas, como tocar piano e apresentar esse talento em casa de amigos. *Capitu* tentou agregar novos patamares ao seu cotidiano como o desejo de aprender latim, conhecer os astros, ler romances, tomar a iniciativa de namoro, provocar o primeiro beijo, ser independente e desinibida. Eram atitudes que não se assemelhavam ao comportamento feminino do século XIX.

No entanto, a trajetória de *Capitu* obedeceu às limitações impostas pelo mundo, ela se familiarizou com a hipocrisia e estereótipos impostos pela burguesia, e sucumbiu-se ao sistema. A sua soberania está na literatura, foi tão bem construída que se tornou universal. Um narrador a fez vítima de seus ciúmes, culpou-a de adultério e a deixou no exílio, não importa que ela tenha tido culpa ou não. O poder de “macho” ditou as regras, pois era ele que atraía escritores e leitores.

Capitu, como personagem de Machado de Assis e personagem de Saraceni foi uma criação que surpreendeu, pela arte, pela concessão de penetrar no espaço social masculino, não pelos feitos que são executados pelo homem, mas pelos dotes engenhosos de sua construção. Machado deu a ela a liberdade de transitar em dois espaços, sutilmente limitados, e, ao mesmo tempo, extensos no imaginário do outro, num século que estava se modernizando, rapidamente, e a família garantia moralidade natural, agindo de acordo com as vinculações sociais estabelecidas.

Expôs Capitu, usou os limites do jogo social sob o comando masculino, tangenciou um triângulo malicioso, e não assumiu, de fato, qualquer ato que a desabonasse atitudes da heroína Capitu, que assim se tornou famosa pelo avesso da história, foi universalizada na escrita de Machado. Ele deixou-a derivando, entre escritores e leitores, mas sua representação feminina foi soberana, apesar de ter sido trapaceada, pelo seu criador, conseguiu ser ativa e elegante.

Saraceni, com voluptuosidade, enxergava uma Capitu livre, liberta sexualmente, mas não foi possível. Ela habitava o século XIX, transformações estavam acontecendo, mas mudanças levam tempo para serem incorporadas. Capitu, de Machado teve seu trânsito num período em que havia uma diferença de mais de cinquenta anos, da Capitu de Saraceni. E, fazê-la moderna, contando sua própria história, fugiria da essência construída pelo autor de *Dom Casmurro*. Saraceni queria uma Isabella contando sua história, a história que era dele também. Foi esse motivo que o levou a filmar *Capitu*. Foi um grande trabalho, pleno de alegria. Mas a trama foi a mesma, com modos diferentes de contar.

Apesar de existir um processo de mudança social e a realidade estar enunciando inúmeros progressos, como foi relatado nessa pesquisa, ainda existe, no gênero feminino, arraigado à subserviência ao gênero masculino. As fronteiras advindas da condição de ser mulher estão se ampliando, na busca de realizações e, estas, vão continuar acontecendo, mesmo que sejam necessários os sacrifícios e o percurso seja longo.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **O guarani**. 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. DEL PRIORE, M. **História das Mulheres (org.)**. 10ª Edição. São Paulo: Contexto, 2018.
- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. 3ª Edição. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019. 208p.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. São Paulo: Livrarias Saraiva, 2011.
- BARBOSA, Alaor. **O Homem e a palavra**. Goiânia: Kelps, 2018.
- BAZIN, André. **O Cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo; Brasiliense, 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 5º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BETEMPS, Danielle Rasmussen. **Mesmo que Capitu tenha traído Dom Casmurro: uma análise comparativa entre roteiro de Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles e o romance de Machado de Assis**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.
- BORDWELL, D. Sobre a história do estilo cinematográfico. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Narration in the Fiction Film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.
- BRISLANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do Cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CABRERA, J. **O cinema pensa: Uma introdução à filosofia através dos filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 399.
- CALABRESI, L. H. F. Dom Casmurro e a formação superior em Direito no Brasil no Século XIX. **Questio**. v. 14, n. 1, 2012, p. 173 – 193.
- CALDWELL, H. Nosso primo americano, Machado de Assis. **Machado de Assis em linha**. v. 6, n. 11, 2013. p. 01-13.
- CANDIDO A. [et al]. **A personagem do ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAPISTRANO, Tadeu. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CARVALHO, Maria do Socorro. A Capitu do Cinema Novo: aproximações entre literatura, cinema e história. **Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura (org.)**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- CASTRO, Helena de Fátima Gonçalves de. **Emancipação da mulher e regeneração social no século XIX segundo Lopes Praça**. Dissertação de mestrado em filosofia de expressão portuguesa (Bacharelado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. De Dom Casmurro a Capitu: problemas de um percurso transtextual. **Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de literatura**. Porto Alegre, V. 04, N. 01, Jan/Jun. 2008

- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. DEL PRIORE, M. **História das Mulheres (org.)**. 10ª Edição. São Paulo: Contexto, 2018.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, V. 17, N. 49, p. 151-172, 2003.
- FLORESTA, Nísia. **Opúsculo Humanitário**. São Paulo: Cortez, 1989.
- FREIRE, Rafael de Luna. 2011. **Carnaval, mistério e gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**, Tese de doutorado, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2011.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambus**. 14ª edição, São Paulo: Global, 2003.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem da ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.
- JUNIOR, Rogério Terra. **O dadaísmo revisitado: formas de hibridação na linguagem audiovisual contemporânea**, Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009. 141f.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEISTNER, Simone Ferreira Lima; MORAIS, Eugênio Vinci de; BOROSKI, Márcia. Capitu – objeto de olhar: análise da adaptação cinematográfica de Dom Casmurro. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Joinville – SC**, 2018.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. DEL PRIORE, M. **História das Mulheres (org.)**. 10ª Edição. São Paulo: Contexto, 2018.
- MARINHO, C. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. 184 p.
- MARTINS, A. P. S. **A crítica Machadiana em Dom Casmurro: um estudo da alegoria feminina como crítica ao sistema republicano no final do Século XIX**. Monografia (Graduação em História). Universidade Estadual do Maranhão, 2009. 54f.
- MASCARELLO, F. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: papiros, 2006.
- MATHEWS, Herbert L. **The Cuban Story**. Nueva York: George Braziller, 1961.
- MELO, C. V. O tempo como essência de Dom Casmurro. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas: Dossiê: oralidade, memória e escrita**. v. 04, n. 02, p. 1 – 21, 2008.
- MONTEIRO, Kimberly Farias; GRUBBA, Leilane Serratine. A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de suffragettes às sufragistas. **Direito & Desenvolvimento**. V.8, N.2, p. 261-278, 2017.
- MOURA, Dione Oliveira; ALMEIDA, Tânia Mara Campos de. Ancestralidade, Interseccionalidade, feminismo afrolatinoamericano e outras memórias sobre Lélia Gonzales. **Dossiê Gênero, memória e cultura**, Arquivos do CMD, Volume 8, N.2. Jul/Dez 2019.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Capitu e a mulher fatal: Análise da presença francesa em Dom Casmurro**. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- PERROT, M. **Minha história das mulheres**. 2ª Edição. São Paulo: Contraponto, 2019. 190p.

- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François et al. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, E. C. S.; ALMEIDA, M. S. P. Poder, patriarcalismo e submissão e Dom Casmurro, de Machado de Assis. **Revista Científica da Fatese**. 2018. p. 10 – 27.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.
- SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. **Revista Verbo de Minas**. Juiz de Fora, N. 8, V. 15, p. 165.183, Jan/Jun. 2009.
- SHAKESPEARE, William. *Othello*. Chatam, Kent: Mackay of Chatam, 1999.
- SILVA, A. C. O subúrbio carioca em Dom Casmurro: O diálogo entre Geografia e literatura como metodologia de ensino de geografia. **Pesquisar – Revista de Estudos e Pesquisas em Ensino de Geografia**. v. 1, n. 1. 2014. p. 5 - 25.
- SILVA, A. C. O subúrbio carioca em Dom Casmurro: o diálogo entre Geografia e Literatura como metodologia de ensino de Geografia. In: Encontro de Práticas de Ensino de Geografia da Região Sul, 2., 2014, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UFSC, 2014. Disponível em: <<http://anaisenpegsul.paginas.ufsc.br>>.
- SILVA, Maria Beatriz Marques Nizza da. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. **ALCEU**. V. 14 – n. 28 – p. 117 a 128 – jan./jun. 2014.
- SILVA, A. C. **Relíquias de casa velha: Uma leitura do Rio de Janeiro e do Brasil do Século XIX e início do XX através do olhar dos escritos e do funcionário público Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: RS, 2005, 158f.
- SILVA, A. C. Vamos à história dos subúrbios: Uma leitura espacial do romance dom casmurro, de Machado de Assis. **Geografia, Literatura e Arte**, v.1, n.1, p.36-53, 2018.
- SILVA, J. L. **Imprensa, moda e educação feminina em contos iniciais de Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. São Paulo - SP, 2017. 98 f.
- SILVA, Mirrah Lañes Gonçalves da. O Guarany no Cinema Brasileiro: Visão da imprensa entre 1908 e 1926. **Revista Anagrama**, Ano 7, Ed. 1, p. 1-14, Set./Nov. 2013.
- SIMONI, Rosinalda Côrrea da Silva. Ancestralidade feminina: da essência do sagrado aos movimentos feministas, mulheres negras e representatividade. **Fragments de cultura**, Goiânia, v. 29, n. 2, p. 293 – 300, 2019.
- SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. DEL PRIORE, M. **História das Mulheres (org.)**. 10ª Edição. São Paulo: Contexto, 2018.
- SOUZA, M. D. Uma leitura da paisagem em Brás Cubas e Quincas Borba de Machado de Assis: Um olhar estético-geográfico sobre o Rio de Janeiro do Século XIX. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**. v. 8, n. 1, p. 28-38, 2014.
- STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.
- \_\_\_\_\_. Teoria e prática da adaptação. **Ilha do desterro**, Florianópolis, N. 51, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. 5º edição. Campinas: Papirus, 2013.
- STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TELLES, Lygia Fagundes; GOMES, Paulo Emílio Salles. **Capitu**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1992.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. **Literatura, cinema e televisão..** São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003, p. 61 – 90.

ZAMBERLAN, Cesar A. O que levou e o que leva o cinema à literatura. In: CAR

ELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda. **Texto e Tela: Ensaios sobre literatura e cinema**. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. p. 249-272.

## FILMES E SÉRIES

A Casa Assassinada. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1971, (103 min.).

ANCHIETA, José do Brasil. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978 (140 min.).

AO Sul do meu corpo. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981 (102 min.).

AS Sufragistas. Direção de Sarah Gavron. 20th Century Studios, 2015 (106 min.).

AZYLLO Muito Louco. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: RioFilme, 1971. (100 min.).

CAPITU. Direção de Luís Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2008.

CAPITU. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Difilm, 1968. (100 min.)

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1964 (120 min.).

DOM. Direção de Moacyr Góes. São Paulo: Warner Bros, 2003, (91 min.).

MEMÓRIAS Póstumas. Direção de André Klotzel. Goiânia: Lumière, 2001. (102 min.).

MISSA do Galo. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Regina Filmes, 1983. (24 min.).

NATAL de Portela. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988 (85 min.).

QUINCAS Borba. Direção de Roberto Santos. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987 (116 min.)

O Desafio. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1965, (90 min.).

O Gerente. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Ancine, 2011 (120 min.).

O Padre e a Moça. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm, 1966 (90 min.).

O Viajante. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: RioFilme, 1999 (117 min.).

PORTO das Caixas. Direção de Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: U.C.B, 1962 (75 min.).

OS Fuzis. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1964 (120 min.).

VIDAS Secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richers Produções Cinematográficas. 1963 (103 min.).

#### **SITES**

ABRACCINE. Paulo César Saraceni (1933-2012). Disponível em: <http://abraccine.wordpress.com/2012/04/18/paulo-cesar-saraceni-1933-2012/>. Acesso em: 30/04/2021.

CINEMATECA BRASILEIRA. Fundo nacional de preservação e difusão da produção audiovisual brasileira. <<http://cinemateca.org.br/institucional/>> Acessado em: 30/04/2021.

CINTRA, L. G. P. A mulher brasileira do Século XIX: Um olhar Machadiano. Disponível em <https://psicologado.com.br/abordagens/psicologia-analitica/a-mulher-brasileira-do-seculo-xix-um-olhar-machadiano>. Acesso em dezembro de 2019.

COELHO, Kley. Machado de Assis em 5 adaptações para o cinema. Cinem(ação). Endereço Eletrônico. 29/07/2019. < <https://cinemacao.com/2019/07/29/machado-de-assis-em-5-adaptacoes-para-o-cinema/>> Acessado em: 26/11/2020.

O Viajante. Adoro Cinema. Endereço Eletrônico <[www.adorocinema.com/filmes/filme-120843/](http://www.adorocinema.com/filmes/filme-120843/)> Acessado em: 26/11/2020.