

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Beatriz Coelho Ferreira

Da página à tela: Intermedialidade na minissérie Capitu

Juiz de Fora

2024

Beatriz Coelho Ferreira

Da página à tela: Intermedialidade na minissérie Capitu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro João Magalhães de Queiroz

Juiz de Fora

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE

Ferreira, Beatriz Coelho.

Da página à tela: Intermidialidade na minissérie Capitu /
Beatriz Coelho Ferreira. -- 2024.
159 f. : il.

Orientador: Álvaro João Magalhães de Queiroz

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal
de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa
de
Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Comunicação. 2. Capitu. 3. Intermidialidade. 4.
Tradução Intersemiótica. 5. Televisão. I. Queiroz, Álvaro
João Magalhães de, orient. II. Título.

Beatriz Coelho Ferreira

Da página à tela: Intermidialidade na minissérie Capitu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 26 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Álvaro João Magalhães de Queiroz - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jhonatan Alves Pereira Mata

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profª Drª Ana Luiza Maia Gama Fernandes

Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ)

Juiz de Fora, 24/03/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Luiza Fernandes, Usuário Externo**, em 09/04/2024, às 09:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jhonatan Alves Pereira Mata, Professor(a)**, em 15/04/2024, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro](#)



[de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Alvaro Joao Magalhaes de Queiroz, Professor(a)**, em 06/05/2024, às 11:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-U f (www2.u f.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1760967** e o código CRC **7E087DC4**.

DEDICATÓRIA

À Beatriz do passado, que nunca imaginou chegar até aqui, e à Beatriz que um dia acreditou e lutou para que chegássemos. E para Bento, a estrela mais linda do céu.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Regina, por todo o cuidado dedicado a mim desde os primeiros passos, por ser exemplo de persistência e minha maior fonte de inspiração na educação.

Aos meus irmãos, Patrícia e Rodrigo, por serem meus companheiros de vida e por todo o incentivo e carinho durante a trajetória.

À minha avó, Terezinha, por me mostrar desde muito cedo a importância dos estudos.

Ao meu namorado, Renan, pelo apoio incondicional. Por ser abrigo durante as tempestades, e também por ser dia de sol depois delas.

Aos meus amores de quatro patas, Bento e Ezequiel – minha primeira materialização de amor por Dom Casmurro – pelas tantas horas sentados ao pé de mim enquanto redigia este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF por acreditar no meu potencial como pesquisadora. Aos professores do PPGCOM por me fazerem enxergar muito além do que os meus olhos estavam habituados, e por me ajudarem a crescer como profissional e como ser humano. À Faculdade de Comunicação pelo acolhimento. Aos colegas de curso pelas experiências compartilhadas e pela troca sempre frutífera.

Ao meu orientador, João Queiroz, que acompanha minha jornada acadêmica desde 2010, pelo companheirismo e entusiasmo com que recebeu minha proposta de pesquisa.

Aos professores Jhonatan Mata e Ana Fernandes, que gentilmente compartilharam seus conhecimentos durante a qualificação e por aceitarem o convite para a banca.

Aos familiares e amigos que trouxeram leveza, mas que também deram forças nessa caminhada. Em especial, ao amigo Jefferson Pontes, que afetuosamente me ajudou com os primeiros passos desta pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e à UFJF pelo financiamento deste trabalho, que foi fundamental para que ele se tornasse possível.

E à todos que contribuíram, direta e indiretamente, para a realização deste trabalho, muito obrigada!

A alma é cheia de mistérios.

Machado de Assis

RESUMO

Produzida em celebração ao centenário de falecimento do escritor Machado de Assis, a minissérie *Capitu* representa uma adaptação do clássico literário *Dom Casmurro* (1899). Escrita por Euclides Marinho, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela TV Globo em dezembro de 2008, a série traz uma nova leitura da obra machadiana que causou inquietação em seu público ao romper com o naturalismo hegemônico da teledramaturgia de sua época e ao mesclar linguagens tão distintas, como o cinema, literatura, teatro, dança, música, artes visuais, moda, cultura pop e anacronismos entre os séculos XIX e XXI. Partindo do pressuposto de que a minissérie inaugura um novo estilo televisivo, buscamos compreender, sob o viés da Intermidialidade, de que forma as mídias se relacionam e quais resultados – narrativos e estéticos – derivam de tal interação. O objetivo central do trabalho consiste na busca por respostas à pergunta central desta pesquisa, que foi construída com base no interesse pela investigação das relações intermediáticas e diálogos com diferentes formas artísticas. Logo, ficou formulada da seguinte maneira: *Com base nos estudos intermediáticos e suas três formas de relação propostas por Rajewsky (relação entre mídias em geral, transposições de uma mídia para outra e união de mídias), de que forma as mídias se relacionam na minissérie Capitu?* O trabalho apresenta uma análise crítica e pormenorizada da minissérie *Capitu*, embasada no levantamento de referenciais teóricos sobre Intermidialidade e publicações de diversos estudos acadêmicos feitos sobre a minissérie. O método adotado, por sua vez, consiste em um estudo comparativo entre a minissérie e as linguagens artísticas identificadas em sua composição, como: linguagem teatral, cinematográfica, artes visuais, dentre outras. O intuito da análise comparativa é identificar as aproximações e distanciamentos do objeto em relação a outras linguagens artísticas. Por fim, o trabalho tem como propósito tecer reflexões acerca do papel da TV como um veículo democratizador da literatura e das artes, além de contribuir com o debate da Intermidialidade no cenário acadêmico, cientes de que o conceito vem se atualizando conforme os estudos na área avançam.

Palavras-chave: Comunicação. *Capitu*. Intermidialidade. Tradução Intersemiótica. Televisão.

ABSTRACT

Produced to commemorate the centenary of the death of writer Machado de Assis, the miniseries *Capitu* represents an adaptation of the literary classic *Dom Casmurro* (1899). Written by Euclides Marinho, directed by Luiz Fernando Carvalho and shown on TV Globo in December 2008, the series brings a new reading of Machado's work that stirred up restlessness among its audience by breaking with the hegemonic naturalism of television drama at the time and mixing such different languages, such as cinema, literature, theater, dance, music, visual arts, fashion, pop culture and anachronisms between the 19th and 21st centuries. Starting from the assumption that a miniseries inaugurates a new television style, we seek to understand, from the perspective of Intermediality, how media relate to each other and what results – narrative and aesthetic – derive from such interaction. The central objective of the work consists of the search for answers to the central question of this research, which was built based on the interest in investigating the inter-idea relationship and dialogues with different artistic forms. Therefore, it was formulated as follows: *Based on intermediality studies and its three forms of relationship proposed by Rajewsky (medial transposition, media combination and intermedial references), how do media relate to each other in the miniseries Capitu?* The work presents a critical and detailed analysis of the *Capitu* miniseries, based on a survey of theoretical references on Intermediality and publications of several academic studies carried out on the miniseries. The method adopted, in turn, consists of a comparative study between the miniseries and the artistic languages identified in its composition, such as: theatrical, cinematic language, visual arts, among others. The purpose of comparative analysis is to identify the object's similarities and differences in relation to other artistic languages. Finally, the purpose of the work is to reflect on the role of TV as a democratizing vehicle for literature and the arts, in addition to contributing to the debate on Intermediality in scientific scenarios, aware that the concept has been updated according to studies in the area are move forward.

Key words: Communication. Capitu. Intermediality. Intersemiotic Translation. Television.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – (a) Capa de Memórias Póstumas de Brás Cubas em HQ; (b) Capa de Dom Casmurro em HQ	27
Figura 2 – Isabella Cerqueira Campos (Capitu), Othon Bastos (Bentinho) e Raul Cortez (Escobar) contracenando em <i>Capitu</i>	30
Figura 3 – Bruno Garcia (Miguel), Maria Fernanda Cândido (Capitu) e Marcos Palmeira (Bento) contracenando em <i>Dom</i>	31
Figura 4 – Michel Melamed como o narrador Dom Casmurro em <i>Capitu</i>	32
Figura 5 – Enrique Díaz como o narrador Dom Casmurro em <i>Capitu e o Capítulo</i>	32
Figura 6 – Diagrama da classificação de Rajewsky e as subdivisões de Clüver	43
Figura 7 – <i>Intermedia Chart</i>	44
Figura 8 – Signos derivados das três tricotomias	51
Figura 9 – (a) Capitu adolescente de pés descalços; (b) Capitu adulta usando véus	52
Figura 10 – (a-b) Capitu é vista na subjetiva por Bentinho; (c) câmera volta à objetiva	53
Figura 11 – Lia de Aguiar em <i>A Vida por um Fio</i>	57
Figura 12 – Vida Alves e Walter Forster em cena da novela <i>Sua Vida me Pertence</i>	58
Figura 13 – Luís Gustavo e Plínio Marcos em <i>Beto Rockfeller</i>	61
Figura 14 – Tarcísio Meira, Cláudio Cavalcanti, Macedo Neto e Cláudio Marzo em <i>Irmãos Coragem</i>	61
Figura 15 – Rubens de Falco e Lucélia Santos em <i>Escrava Isaura</i>	62
Figura 16 – Kadu Moliterno, Andréa Beltrão, André de Biasi e Jonas Torres em <i>Armação Ilimitada</i>	63
Figura 17 – Marcos Winter e Cristiana Oliveira em <i>Pantanal</i>	64
Figura 18 – (a) Sr. Pádua segura um passarinho de madeira; (b) Capitu dança em torno dos figurantes de papelão	66
Figura 19 – (a) Ao fundo, Luiz Fernando Carvalho marca o quadro da cena de abertura da minissérie; (b) Resultado estético criado pela retina de água	71
Figura 20 – Imagem de capa do site www.passeadiantecapitu.com	72
Figura 21 – Captura de tela do site www.milcasmurros.com	73
Figura 22 – (a) Bentinho visualiza inquietas sombras; (b) <i>frame</i> do filme <i>Fausto</i>	77
Figura 23 – Tradução audiovisual do sonho de Bentinho	78
Figura 24 – Dom Casmurro espia Capitu e Bentinho por trás dos lençóis	79
Figura 25 – Intertítulos da minissérie <i>Capitu</i>	80

Figura 26 – Caracterização do narrador Dom Casmurro na minissérie	81
Figura 27 – (a) <i>frame</i> do DVD <i>Capitu</i> ; (b) <i>frame</i> do filme <i>Anna Karenina</i>	83
Figura 28 – Bento vai ao teatro assistir à <i>Otelo</i>	84
Figura 29 – Capitu traça a linha de giz e Dom Casmurro a segue	86
Figura 30 – (a) Dom Casmurro observa Bentinho escrever o soneto; (b) O narrador explica os sentimentos do jovem Bentinho	88
Figura 31 – (a) Bento e Escobar conversam no elevador; (b) Bentinho caminha em um cenário urbano contemporâneo	88
Figura 32 – (a) O poeta do trem posa para os fotógrafos; (b) Fones de ouvido no baile	89
Figura 33 – (a) Cortinas feitas de jornal; (b) Rodas do trem feitas de jornal	90
Figura 34 – Frames da vinheta de abertura da minissérie	91
Figura 35 – O narrador conversa com o espectador ao telefone	92
Figura 36 – (a) Tatuagem da atriz Leticia Persiles; (b) reprodução da tatuagem na atriz Maria Fernanda Cândido	93
Figura 37 – Representação dos escravos na casa de Bentinho	94
Figura 38 – (a) Casa do Engenho Novo; (b) Casa da Rua de Mata-Cavalos	98
Figura 39 – Suposta troca de olhares entre o dândi e Capitu	99
Figura 40 – Efeito Kuleshov	100
Figura 41 – (a) A moldura é ajustada ao quadro; (b) Bentinho relembra a cena através da moldura; (c) O enquadramento retorna para os limites da tela	103
Figura 42 – O narrador observa Capitu e Dona Glória através de uma luneta	103
Figura 43 – A cena se passa por trás de uma moldura	104
Figura 44 – (a) O jantar é conformado pela moldura; (b) O narrador segura a moldura em plano aberto	104
Figura 45 – O narrador observa sua acompanhante através do espelho	106
Figura 46 – Bentinho se vê no espelho e comemora	107
Figura 47 – Capitu avista a chegada de Bentinho através do espelho	107
Figura 48 – (a-b) O espelho emoldura os rostos de Bentinho e Capitu; (c) O espelho de Capitu ilumina o ambiente	108
Figura 49 – O rosto do narrador é delimitado pelo espelho	108
Figura 50 – Capitu e Bento conversam diante do espelho	109
Figura 51 – (a) Dom Casmurro retira a maquiagem; (b) O narrador vê Bentinho refletido no espelho	110

Figura 52 – (a) Célestine Galli-Marié, a primeira intérprete de Carmen de Bizet; (b-c) Figurino de Capitu se assemelha ao de Carmen	113
Figura 53 – (a-b) Imagens da plateia de uma ópera; (c) As cortinas se fecham	115
Figura 54 – Casmurro e Capitu iluminados por um canhão de luz	116
Figura 55 – Gelatina de cor usada para representar o estado emocional de Bentinho	116
Figura 56 – Os rostos de Bentinho e Capitu são representados com luz e sombra	117
Figura 57 – Desenhos do caderno do diretor Luiz Fernando Carvalho	120
Figura 58 – Caracterização de Dom Casmurro	122
Figura 59 – Imperador travestido de bufão	123
Figura 60 – Dom Casmurro se despede de sua máscara	123
Figura 61 – Dom Casmurro travestido dos demais personagens	124
Figura 62 – (a) <i>La Catrina</i> de José Guadalupe Posada; (b) <i>La Catrina</i> de Diego Rivera; (c) O véu no rosto de Capitu a assemelha à figura de <i>La Catrina</i>	125
Figura 63 – (a) Detalhe da obra <i>Bailarinas de rosa</i> , Edgar Degas; (b-c) Figurino de Capitu remete às bailarinas impressionistas de Degas	127
Figura 64 – (a) Imagem de Nossa Senhora das Graças; (b) Dona Glória em posição semelhante à Nossa Senhora das Graças	128
Figura 65 – (a) <i>Vocação de São Mateus</i> , Caravaggio; (b) Frame da minissérie <i>Capitu</i>	129
Figura 66 – (a) <i>Pietà</i> , Michelangelo; (b) Dona Glória consola Bentinho	130
Figura 67 – (a) Detalhe da obra <i>A Criação de Adão</i> , Michelangelo; (b) Dom Casmurro toca a mão de Bentinho	131
Figura 68 – (a) Detalhe da obra <i>As Meninas</i> , Velásquez; (b) Família de Bentinho disposta como um <i>tableau vivant</i>	131
Figura 69 – Bentinho sonha com mulheres e espanta as visões, que se “convertem”	141

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	16
1	MACHADO EM TELAS	23
1.1	Dom Casmurro e o audiovisual	28
2	INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE INTERMIDIALIDADE	35
2.1	O que é uma mídia?	38
2.2	Categorias e subclasses: as formas de relação entre mídias	40
3	DA LITERATURA AO AUDIOVISUAL: UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	46
3.1	A classificação dos signos segundo modelo de Peirce	49
3.2	Traiu ou não traiu? O artifício da dúvida enquanto TI	51
4	ANTECEDENTES TELEVISIVOS E UMA NOVA PROPOSTA NARRATIVA NA TV	56
4.1	Retrospectiva histórica da teledramaturgia	56
4.2	O que há de novo em Capitu?	65
4.3	Capitu além da tela	71
5	A LINGUAGEM DO CINEMA NA TV: DIÁLOGOS E APROXIMAÇÕES	74
5.1	O cinema na TV	76
6	AS ARTES VISUAIS EM CENA	85
6.1	É tempo!	86
6.2	Entre o quadro e o espelho	94
6.3	A vida é uma ópera	111
6.4	Máscaras	121
6.5	Entretelas	126

7	Trilha sonora: do popular ao erudito	133
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
	REFERÊNCIAS	145
	ANEXO A – Trecho do capítulo “Olhos de Ressaca”	152
	ANEXO B – Capítulo “O Tratado”	153
	ANEXO C – Trecho do capítulo “Otelo”	154
	ANEXO D - Capítulo “A Exposição Retrospectiva”	155
	ANEXO E - Ficha técnica da minissérie <i>Capitu</i>	155

INTRODUÇÃO

Entre os dias 4 e 6 de maio de 2018, realizou-se no Museu Ferroviário de Juiz de Fora a apresentação da peça teatral *Sobre Capitu*, interpretada pelo grupo Santa Corja, roteirizada e dirigida por Gabriel Bittencourt, reconhecido ator e dramaturgo da cena cultural juizforana. Ao comprar os ingressos para a peça e manifestar minha ansiedade para assisti-la, sendo eu grande apreciadora do livro *Dom Casmurro* (1899)¹, fui advertida por uma das atrizes de que talvez eu pudesse “não gostar” da adaptação. A trama da peça, ao contrário do romance machadiano, era narrada por Capitu. A protagonista denunciava, dentre outras coisas, o preconceito social direcionado à sua classe, o racismo, os abusos psicológicos que sofria do marido e os maus tratos perpetrados pela sogra, que Bento insistia em enaltecer como “uma santa”. Em cena, vi uma Capitu corajosa, um Escobar expansivo que oferecia frutas para a plateia e um Bentinho que fazia a trilha sonora ao vivo no acordeão. O palco em formato de arena permitia ao público um conato tão próximo quanto imersivo, tal como realizava Machado de Assis ao dialogar com seu leitor através das palavras do narrador Dom Casmurro. Saí do teatro absolutamente maravilhada com o que acabara de assistir. E talvez seja esse o maior trunfo desta célebre obra, que se tornou tão aclamada pelo público e pela crítica: as possibilidades de leitura. *Dom Casmurro* carrega consigo tamanha complexidade que é curioso pensar que, durante tantos anos, Capitu foi condenada pelo público como adúltera. Somente em 1960, quando Helen Caldwell publicou o livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*², a obra passou a ser lida sob a ótica da dúvida. A escritora advogou em defesa de Capitu ao mostrar que o relato do narrador não é confiável, que Dom Casmurro é omissivo, ciumento passional e dono de uma memória imprecisa. A partir de então, a ambiguidade se tornou a principal característica do romance machadiano, não importando à maioria dos leitores e críticos se Capitu é culpada ou inocente, e sim, o desdobramento das múltiplas camadas que compõem a obra. São desdobramentos como estes que possibilitam leituras incríveis e memoráveis, como a peça *Sobre Capitu*. Quando fui alertada pela atriz de que talvez não apreciasse a tradução, acredito que sua principal preocupação era com um tipo de espectador aficionado por uma obra “fiel à original”. No entanto, como será demonstrado ao longo desta pesquisa, esse conceito é refutado pela própria teoria da Intermidialidade, que sustenta que a fidelidade não é o elemento mais

¹ O livro completo está disponível em versões para download e leitura online na plataforma Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/ebooks/55752>. Acesso em: 30/11/2023.

² O estudo da escritora traça um paralelo entre *Dom Casmurro* e a peça *Otelo* (1603), de Shakespeare. Na trama shakespeariana, Otelo é convencido por Iago de que sua esposa, Desdêmona, o teria traído. Motivado por ciúmes, Otelo acaba matando a esposa. No entanto, Desdêmona era inocente.

crucial em uma tradução. Segundo essa perspectiva, uma vez que o texto é traduzido, ele se transforma em algo novo e independente. *Sobre Capitu* me encantou, justamente, por não apresentar a narrativa de *Dom Casmurro* da forma como eu já a conhecia, mas por ressignificar os discursos e dar voz a personagens há tanto silenciados. As lacunas deixadas por Machado de Assis em seu texto, sob orientação de que o leitor as preencha, permitem inúmeras possibilidades de interpretações, inclusive adaptativas. Textos como *Capitu: memórias póstumas*³, de Domício Proença Filho, e *Amor de Capitu*⁴, de Fernando Sabino, juntamente com releituras audiovisuais (destacadas no primeiro capítulo desta pesquisa), evidenciam essa natureza fortemente propensa a leituras variadas da obra machadiana.

Neste sentido, delimitamos como objeto de estudo a minissérie *Capitu*⁵, adaptação de *Dom Casmurro* exibida pela TV Globo entre os dias 9 e 13 de dezembro de 2008, em celebração ao centenário de falecimento de Machado de Assis. Escrita por Euclides Marinho e dirigida por Luiz Fernando Carvalho⁶, a série apresenta uma nova leitura do romance machadiano sob uma estética intertextual que opera em sinergia com diversas linguagens, como: artes visuais, literatura, teatro, dança, música, cinema, moda, cultura pop e anacronismos entre os séculos XIX e XXI. A produção de Carvalho⁷ causou inquietação em seu público ao desviar das convenções naturalistas predominantes na teledramaturgia da época e integrar elementos estéticos tão distintos em sua composição. Desta maneira, partindo do pressuposto de que a minissérie inaugura um novo estilo televisivo, buscamos compreender de que forma as mídias se relacionam e quais resultados – narrativos e estéticos – derivam de tal interação.

Recorremos à teoria da Intermidialidade como base teórico-crítica desta pesquisa que, além de elucidar questões acerca da interação propriamente dita entre as mídias, também estabelecerá um diálogo entre arte e mídia, promovido através do resgate histórico de como o conceito se desenvolveu ao longo dos anos, desde o Comparativismo, que tinha como foco principal as relações entre literatura e outras artes, até a Intermidialidade, que passou a abranger as mídias mais recentes, assim como o fenômeno das formas mistas (CLÜVER, 2006). Estudos

³ Neste romance de Domício Proença Filho, o autor traça um diálogo intertextual com *Dom Casmurro*, reinterpretando-o através dos relatos póstumos de Capitu, que o autor caracteriza como uma crítica-ficção.

⁴ Nesta obra, Fernando Sabino reescreve *Dom Casmurro* em terceira pessoa buscando desvendar o mistério em torno da suposta traição de Capitu.

⁵ A minissérie na íntegra está disponível no link:

https://drive.google.com/drive/folders/1MyjxwWYxQTdPvJA7PHwnn6RrKNqkbh5m?usp=drive_link Acesso em: 15/12/23.

⁶ O site do diretor possui um compilado sobre a produção da série, como: rico acervo de fotos, imagens do caderno do diretor, premiações recebidas, notícias da imprensa, estudos acadêmicos e críticas. Disponível em: <https://luizfernandocarvalho.com/projeto/capitu/> Acesso em: 30/11/2023.

⁷ O *making of* da minissérie está disponível no link: https://drive.google.com/drive/folders/1-v1ChfAvQnYVCvVtRM3v4YfDYaL8B_oZ?usp=drive_link

como os de Irina Rajewsky (2005; 2012), Claus Clüver (1997; 2006; 2007; 2011), Lars Elleström (2019; 2021), Jürgen Müller (2012), Dick Higgins (1984; 2001) e Werner Wolf (1999) foram fundamentais para que pudéssemos estabelecer uma cronologia da Intermedialidade no debate acadêmico, assim como pensar sua aplicabilidade a objetos complexos e artisticamente plurais, como a minissérie *Capitu*.

Entendemos que pesquisas desta natureza podem ser, muitas vezes, desafiadoras. As relações intermediáticas pressupõem um cruzamento de fronteiras entre as mídias (RAJEWSKY, 2005, p. 54; ELLESTRÖM, 2021, p. 66-68), contudo, a fusão de linguagens faz com que as fronteiras se tornem cada vez mais difusas ao tentar definir campos específicos. Dessa forma, a teoria da Intermedialidade nos forneceu parâmetros para que pudéssemos decompor a minissérie, categorizar e classificar as formas de relação entre mídias. A partir de um estudo comparativo, propomos identificar as aproximações e distanciamentos entre a minissérie e as linguagens artísticas identificadas em sua composição, como: linguagem teatral, cinematográfica, artes visuais, dentre outras. Ademais, o método comparativo auxiliará na elucidação dos usos e intenções implícitos nas escolhas do diretor. Logo, a pergunta central que norteará o problema a ser investigado nesta dissertação resume-se da seguinte forma: Com base nos estudos intermediáticos e suas três formas de relação propostas por Rajewsky (2005) – transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas – de que forma as mídias se relacionam na minissérie *Capitu*?

É relevante salientar que, no âmbito da pesquisa acadêmica, a minissérie *Capitu* tem sido objeto de investigação em diversas disciplinas, abrangendo desde os estudos literários e artísticos até as análises nos campos da comunicação, intermedialidade e semiótica. Trabalhos competentes como os de Daniella Moreira de Oliveira (2020), Flávia Giulia Andriolo Pinati (2014), Mariana Maciel Nepomuceno (2015), Renato Luiz Pucci Jr (2012a; 2012b) e Adriana Pierre Coca (2013a; 2013b) foram fundamentais para uma melhor compreensão da obra e estruturação do *corpus* desta pesquisa. Para entender o objeto como um produto televisivo, analisar sua relação com a linguagem cinematográfica e contextualizá-lo dentro da produção midiática da época, selecionamos os livros *Pré-cinemas e pós-cinemas* e *A televisão levada a sério*, ambos de Arlindo Machado; e *História da televisão no Brasil*, de Ana Paula Goulart Ribeiro, Igor Sacramento e Marco Roxo.

Concordamos com Momo (*et al.*) quando diz que “a minissérie cumpre o papel que a televisão deve ter, o de laço social, com o intuito de trazer cultura, mostrar o Brasil para o Brasil, juntar e transmitir ensinamentos à população” (2014, n.p). Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2009) chama a atenção para a função pedagógica da teledramaturgia, e afirma que o

melodrama já nasce com uma missão educadora: “escrever para aqueles ‘que não sabem ler’” (p. 33). A autora reitera que a televisão oferece a difusão de informações acessíveis a todos sem distinção de pertencimento social, classe ou região e que, ao fazê-lo, torna disponíveis repertórios anteriormente de alçada privilegiada (LOPES, 2009), como o foi, durante muito tempo, a literatura. Tal função pedagógica da TV a que as pesquisadoras se referem vai diretamente de encontro ao propósito popularizador do Projeto Quadrante, idealizado por Luiz Fernando Carvalho após o sucesso de *Hoje é Dia de Maria* (2005), cujo objetivo é percorrer o país traduzindo obras da Literatura Brasileira para a TV na forma de séries curtas. Mais do que simplesmente adaptar obras literárias, a proposta consistia em apresentar a diversidade cultural do país da região específica onde as filmagens ocorreriam, proporcionando oportunidades de emprego e renda para artistas e trabalhadores locais (OLIVEIRA, 2020, p. 22). A palavra “quadrante”, que dá nome ao projeto, faz referência à representação dos “quatro cantos do Brasil”, ou seja, mostrar a riqueza cultural de norte a sul, de leste a oeste. A primeira minissérie exibida pelo projeto, *A Pedra do Reino* (2007), foi ambientada na Paraíba e adaptou o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna. Ambientada no Rio de Janeiro, *Capitu* foi a segunda minissérie exibida pelo projeto, que teve sua parceria rompida com a TV Globo devido ao baixo índice de audiência. Somente em 2017 a parceria foi retomada, ano em que foi exibida a minissérie *Dois Irmãos*, ambientada na cidade de Manaus e baseada no livro homônimo de Milton Hatoum. Novamente sem o apoio da TV Globo, a quarta e última adaptação, *Dançar Tango em Porto Alegre*, do livro de Sérgio Faraco, ainda não possui previsão de gravação ou exibição. A pesquisadora Daniella Oliveira (2020) chama a atenção para as plataformas de streaming como um nicho a ser explorado por diretores de TV que, assim como Carvalho, buscam proporcionar ao público a oportunidade de ressignificar esteticamente por meio de conteúdos audiovisuais:

[...] cumpre salientar que a popularização dos serviços de streaming contribuiu para que este se tornasse um momento favorável às adaptações, visto que, seguindo a tendência americana de exibição de seriados, o Brasil se tornou um grande consumidor desse tipo de entretenimento, que de certa forma se conecta com a tradição da história narrada em capítulos – agora, nesse formato, chamados de episódios -, e que remonta aos folhetins, narrativas seriadas, publicadas em jornais e revistas, durante o século XIX. (OLIVEIRA, 2020, p. 20)

Em outros projetos, Luiz Fernando Carvalho adaptou diversos renomados escritores brasileiros, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Raduan Nassar, além do português Eça de Queiroz e do francês Roland Barthes. O diretor afirma ter um compromisso

com a equidade do saber e com a questão educacional no Brasil, que vai diretamente de encontro aos debates sobre a importância da literacia midiática⁸ para a população em geral:

De minha parte, procuro um diálogo entre os que sabem e os que não sabem; um diálogo simples, sóbrio e fraterno, no qual aquilo que para o homem de cultura média é adquirido e seguro, torne-se também patrimônio para o homem mais comum, pobre, e que, em relação a tantas questões, encontra-se ainda abandonado. Então a minha proposição, que vai pegar carona na minha estética, é uma reflexão maior sobre a questão educacional no Brasil. Acho que é aí que mora o perigo e é a partir daí que eu trabalho, a partir do perigo. (CARVALHO, 2008b, p. 92)

Poucos frames são necessários para que identifiquemos a assinatura estética de Luiz Fernando Carvalho em *Capitu*. A atmosfera onírica e autorreflexiva construída no espaço quase vazio de um galpão deixa lacunas visuais que permitem ao espectador preenchê-las com sua imaginação, tal como realizou o Bruxo do Cosme Velho em seu texto literário. Ao mesclar linguagens tão distintas em sua concepção audiovisual, *Capitu* rompe com o naturalismo hegemônico da teledramaturgia de sua época e busca ofertar ao seu público “uma estética com a qual ele não está habituado e que, portanto, pode interromper o ciclo vicioso da absorção de conteúdos que não necessitam de uma reflexão para serem consumidos” (OLIVEIRA, 2020, p. 48). O diretor afirma que, através do audiovisual, busca “uma espécie de reeducação do espectador a partir das imagens, dos conteúdos, da forma, da narrativa, da luz, das personagens, da música, enfim, da estética” (CARVALHO, 2008b, p. 93).

Em seu livro *A televisão levada a sério*, Arlindo Machado descortina as razões pelas quais a TV vem sendo tratada, desde sua criação, como um meio “inferior” e “menos qualificado” em relação a outros veículos como a literatura e o cinema. O autor aponta, dentre outros motivos, a banalidade atribuída à televisão por ser considerada um veículo “massivo”, e argumenta que o fenômeno da banalização pode se estender “a toda e qualquer forma de produção intelectual do homem” (MACHADO, 2003, p. 9). Para o autor, existe uma desproporção entre o material associado à TV e o material associado às outras mídias, quando produções televisivas medíocres são comparadas a obras primas do cinema ou da literatura, desconsiderando-se o fenômeno da “mercantilização generalizada da cultura” (MACHADO, 2003, p. 10). Afinal, da mesma forma que o cinema e a literatura foram submetidos a uma enxurrada de *best sellers* e *blockbusters* mas, ainda assim, sobrevivem algumas obras insubordinadas ao gosto padronizado, “o acervo de obras criativas e inquietantes produzido pela

⁸ Ferrés e Piscitelli (2015) definem a literacia midiática como a capacidade de relacionar as produções midiáticas com outras manifestações artísticas, detectando influências mútuas e a capacidade de identificar as categorias estéticas básicas como a inovação formal e temática, a originalidade, o estilo, as escolas e tendências.

televisão não é maior nem menor do que aquele acumulado em outras linguagens” (*Ibid*). Em livro mais recente, intitulado *Arte e mídia*, Machado (2010) acrescenta que já houve tempo em que era possível distinguir uma cultura dita “elevada” de uma subcultura “de massa”. No entanto, vivemos atualmente uma era de hibridismo no cenário cultural, onde a indústria do entretenimento de massa é capaz de criar produtos originais e de qualidade que competem com as melhores expressões artísticas contemporâneas, mesmo que nem sempre sejam reconhecidos como obras de arte (MACHADO, 2010). O autor reitera que, assim como o livro impresso, tão execrado em seus primórdios, acabou por se tornar o lugar privilegiado da literatura, não há motivos pelos quais a TV ou a internet não possam abrigar as formas de arte atuais: “Se toda arte é feita com os meios de seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio” (MACHADO, 2010, p. 10).

Para Jhonatan Mata (2019, p. 21), “a relevância dos estudos em televisão no Brasil está relacionada a sua importância na vida política, cultural e mesmo afetiva dos brasileiros”. Nesse contexto, acreditamos que examinar uma obra autenticamente brasileira, do texto-fonte à adaptação, proporciona uma imersão na evolução cultural e dos meios de comunicação. Além disso, possibilita a observação dos desdobramentos sociais e a reflexão sobre a realidade do nosso país.

Dessa maneira, objetivamos contribuir com os estudos em televisão, sobretudo no âmbito das relações entre arte e comunicação, bem como na tradução intersemiótica de obras literárias para o meio audiovisual, além de tecer reflexões acerca da produção audiovisual televisiva brasileira. Buscamos, ainda, trazer novas contribuições para o debate acadêmico da Intermidialidade, cientes do que o conceito vem se construindo e se desenvolvendo conforme as pesquisas da área avançam. Daniella Oliveira (2020, p. 20) destaca a importância de promover pesquisas que abordam interconexões entre as artes, ressaltando que tais relações sempre existiram, influenciadas por relações intersistêmicas e não existindo de forma isolada. Por isso, são fundamentais para a sobrevivência e compreensão das próprias artes.

A fim de dimensionar a importância de Machado de Assis para a cultura brasileira, assim como a relevância da obra *Dom Casmurro* no cenário nacional, dedicamos o primeiro capítulo desta dissertação às adaptações de textos machadianos, com ênfase no meio audiovisual, mas também abrangendo outros formatos. No segundo capítulo faremos uma introdução ao conceito de Intermidialidade. Com base em diversos estudos de teóricos da área, discutiremos a forma como o conceito vem se desenvolvendo ao longo dos anos e os principais debates que cercam o tema, como a definição de mídia e suas possíveis categorias e classificações. O terceiro

capítulo tratará da contribuição da semiótica para os estudos intermediáticos, a configuração de *Capitu* como uma tradução intersemiótica do romance *Dom Casmurro*, assim como os elementos audiovisuais utilizados em detrimento dos linguísticos que auxiliaram na manutenção da atmosfera de dúvida do texto-fonte em sua tradução. No quarto capítulo será realizada uma breve retrospectiva histórica da TV, com foco na teledramaturgia, de forma a contextualizar o fazer televisivo de *Capitu* em relação ao cenário de sua época. Além disso, exploraremos as inovações que *Capitu* introduz no ambiente televisivo e sua investidura em campanhas de lançamento de caráter transmidiático⁹. O quinto capítulo, por sua vez, irá explorar as relações intermediáticas entre cinema e TV, identificando diálogos e aproximações estabelecidos entre a minissérie e a linguagem cinematográfica. Já a aproximação com as artes visuais será abordada no sexto capítulo, onde discutiremos questões como anacronismo, enquadramentos, a estética teatral, o uso de máscaras e a homenagem prestada a obras e artistas visuais. Por fim, o sétimo capítulo trará uma decomposição da trilha sonora, que transita entre diversos estilos musicais, erguendo uma ponte entre o popular e o erudito.

⁹ De acordo com Rajewsky, os fenômenos transmidiáticos se referem ao aparecimento de um determinado motivo, estética ou discurso através de uma variedade de mídias diferentes (RAJEWSKY, 2005, p. 46).

1 – MACHADO EM TELAS

As adaptações literárias para o audiovisual possuem uma longa tradição que remonta aos primórdios do cinema. Na TV, embora seja um fenômeno mais recente, a adaptação surge concomitantemente aos programas de entretenimento. Na década de 1950, quando a TV foi inaugurada no Brasil, grande parte da grade televisiva se dedicava à exibição dos teleteatros, que transmitiam peças de teatro ao vivo às quais, em sua maioria, representavam grandes clássicos da literatura internacional, como a *A vida por um fio* (1948) (*Sorry, wrong Number*), da americana Lucille Fletcher, primeiro teleteatro exibido pela televisão brasileira, pela emissora TV Tupi (PINATI, 2014, p. 33).

Ao longo dos anos 1950, afirma Flávia Pinati (2014), os profissionais envolvidos na produção de programas de televisão e que se interessavam pela arte da ficção passaram a desenvolver novas técnicas, que logo se refletiram nas telenovelas, nas quais, em contraste com o teleteatro, houve uma mudança de foco para a abordagem de temas nacionais e o reconhecimento de autores brasileiros.

Em 1952, a TV Paulista exibiu a primeira releitura de um clássico literário brasileiro, a novela *Helena*, escrita por Manoel Carlos a partir do romance homônimo de Machado de Assis, publicado em 1876. A trama e os personagens de Machado foram mantidos, mas a telenovela ambientava a história nos anos 1950, recurso que passou a ser usado com frequência à medida que as telenovelas ganhavam popularidade (PINATI, 2014, p. 34).

Durante a década de 1960 novas adaptações literárias estrearam em diversas emissoras de televisão brasileiras. Escrita por Antônio Bulhões de Carvalho e dirigida por Maurício Sherman, a primeira adaptação de *Gabriela, cravo e canela*, baseada no romance de Jorge Amado, foi exibida em 1961 pela TV Tupi. Em 1965 estreava na TV Globo a novela *A Moreninha*, do romance de Joaquim Manuel de Macedo, escrita e dirigida por Otávio Graça Mello. Em 1967 foi ao ar pela emissora Bandeirantes a trama de *Os Miseráveis*, baseada no romance homônimo de Victor Hugo, escrita por Walther Negrão e dirigida por Marcos César. No mesmo ano, foi exibida pela TV Tupi a telenovela *Éramos Seis*, adaptação do romance homônimo de Maria José Dupré, adaptada por Pola Civelli e dirigida por Hélio Souto. Em 1968, baseada no livro homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, *A Muralha* foi exibida pela TV Excelsior, escrita por Ivani Ribeiro e dirigida por Gonzaga Blota e Sérgio Britto. Baseada no romance *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, a novela *A Cabana do Pai Tomás* foi exibida pela TV Globo no ano de 1969, adaptada por Hedy Maia, sob direção de Daniel Filho.

Mas o verdadeiro auge das adaptações na TV aconteceu entre o final da década de 1970

e meados dos anos 1980. Nesse período, só a TV Globo apresentou mais de vinte produções baseadas em livros nacionais, o gênero se estabeleceu e ganhou um espaço específico na grade de programação da emissora. O horário das 18 horas, também conhecido como “Faixa Nobre”, foi destinado à exibição de adaptações literárias (PINATI, 2014, p. 34). Em 1975 a TV Globo exibiu uma nova adaptação de *Helena*, escrita por Gilberto Braga, que inaugurou a “Faixa Nobre”. No mesmo período era apresentada nova adaptação de *Gabriela*, novela que foi exibida no horário das 22 horas. Outras produções como *A Moreninha* (1975), de Marcos Rey – adaptada da obra de Joaquim Manoel Macedo – e *Escrava Isaura* (1976/1977) de Gilberto Braga – adaptada do romance de Bernardo Guimarães – marcaram o grande sucesso das adaptações realizadas pela emissora (*Ibid*).

O pesquisador Hélio de Seixas Guimarães (1995, p. 7) afirma que mais de um terço das 600 telenovelas produzidas no Brasil até os anos 1990 basearam-se em obras literárias. Afirma, ainda, que Machado de Assis, Jorge Amado e Erico Veríssimo são os autores mais frequentemente associados a adaptações para a televisão. Na década de 1970 surge um novo gênero teleficcional: a minissérie. Entre as décadas de 1980 e 2010, a TV Globo produziu 67 minisséries, sendo 28 delas inspiradas ou adaptadas de obras literárias, em sua maioria, baseadas em autores brasileiros do século XX (MARQUES, 2009, p. 19).

Reconhecido como poeta, romancista, dramaturgo, contista, jornalista, teatrólogo e considerado o maior nome da literatura brasileira (PINATI, 2014, p. 43), não é de se espantar que Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) seja um dos autores com mais obras adaptadas para a televisão, e outras tantas obras adaptadas para o cinema. Afinal, sua extensa produção literária é composta por nove romances, nove peças teatrais, duzentos contos, cinco coletâneas de poemas e sonetos e mais de seiscentas crônicas (*Ibid*).

Segundo levantamento realizado pela Academia Brasileira de Letras, pelo menos 20 obras de Machado foram adaptadas somente para o cinema. A primeira dessas adaptações, *A Agulha e a Linha*, data de 1937. De acordo com o cineasta Lauro António (2009, p. 147), o curta-metragem resumia-se à filmagem de uma peça, realizado pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo do Brasil. Em 1939, ocasião do centenário de nascimento de Machado de Assis, o mestre do cinema mudo brasileiro Humberto Mauro lançou *Um apólogo – Machado de Assis*, que mesclava biografia e uma nova adaptação de *A Agulha e a Linha* (*Ibid*). O longa-metragem *Esse Rio que eu Amo* (1961), de Carlos Hugo Christensen, foi dividido em quatro contos. Um deles, *Noite de Almirante*, adapta o conto homônimo de Machado de Assis, da coletânea “Histórias sem Data”. *O Rio de Machado de Assis*, documentário escrito e realizado por Nelson Pereira dos Santos, foi lançado em 1965. *Viagem ao Fim do Mundo* (1967), de

Fernando Cony Campos, foi baseado no clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas. Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, adaptou outro clássico de Machado, *Dom Casmurro*. Outra produção de Nelson Pereira dos Santos, *Azyllo Muito Louco* (1971), transpôs para a tela o conto *O Alienista*. Em 1972, José Américo Ribeiro lançou *A Causa Secreta*, baseada no conto homônimo da coletânea “Várias Histórias”. Em 1974, dois filmes foram lançados baseados em contos homônimos, ambos da coletânea “Várias Histórias”: *A Cartomante*, de Marcos Farias, e *O Homem Célebre*, de Miguel Faria Jr. Em 1976, Adenor Pitanga adaptou *Confissões de uma Viúva Moça*, do conto homônimo da coletânea “Contos Fluminenses”. *Que Estranha Forma de Amar* (1978), de Geraldo Vietri, adaptou o romance *Iaiá Garcia*. Em 1982, Nelson Pereira dos Santos fez sua terceira adaptação de Machado para o cinema, *Missa do Galo*, baseado no conto homônimo da coletânea “Páginas Recolhidas”. *A Cartomante* (1984), de Alexander Vancellote, foi baseado no conto homônimo. *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, baseou-se no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Quincas Borba* (1987), de Roberto Santos, adaptou o romance homônimo. *A Causa Secreta* (1995), de Sérgio Bianchi, cria nova adaptação do conto homônimo. Em 1999, José Maria Ulles, Marcos Brochado e Raquel Madeira lançaram o documentário *Alma Curiosa de Perfeição – Machado de Assis*, produzido pelo Senado Brasileiro, que retrata a vida e obra de Machado de Assis. *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, traz nova adaptação do clássico *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Dom* (2003), de Moacyr Góes, apresenta uma releitura do romance *Dom Casmurro*. Em 2004, Wagner de Assis e Pablo Uranga lançaram novo filme intitulado *A Cartomante*, baseado no conto homônimo. Em 2008, Luelane Corrêa lançou o documentário intitulado *Machado de Assis – o Filme*, produzido pela Academia Brasileira de Letras, que reúne depoimentos de acadêmicos brasileiros somadas a imagens do tempo e lugar de Machado de Assis na história (ANTÔNIO, 2009). Mais recentemente, em 2021, Júlio Bressane lançou novo longa baseado na obra de Machado de Assis, *Capitu e o Capítulo*, baseado no romance *Dom Casmurro*.

Embora as adaptações de Machado para o cinema sejam numerosas, foi somente através do rádio e da TV que o escritor ganhou popularidade entre os brasileiros (PINATI, 2014, p. 44). Conforme exposto anteriormente, *Helena* (1952), novela escrita por Manoel Carlos, é a primeira adaptação machadiana para a televisão de que se tem registro, afirma Flávia Pinati (2014, p. 45). No ano seguinte, 1953, a TV Paulista adaptou o romance *Iaiá Garcia* (1878). No ano de 1959, a TV Rio exibiu nova adaptação de *Helena*, dirigida e produzida por Antônio Bulhões. Em 1960, o romance ganhou nova versão pela TV Paulista, escrita por Walter Avancini e dirigida por Regina Macedo. No mesmo ano, a TV Tupi adaptou *A mão e a Luva* (1874), em telenovela que recebeu o mesmo nome do romance machadiano. Já em 1975, a TV

Tupi exibiu a novela *Vila do Arco*, adaptação do conto *O Alienista* (1882), escrita por Sérgio Jockman. Ainda no ano de 1975, a TV Globo exibiu nova adaptação de *Helena*, novela escrita por Gilberto Braga que estabilizou o horário das 18 horas na emissora para a exibição de adaptações de clássicos literários. Em 1982, a TV Cultura exibiu a telenovela *Iaiá Garcia*, baseada no romance homônimo, com texto de Rubens Ewald Filho. Em 1987, *Helena* foi adaptada mais uma vez para a televisão, desta vez, exibida pela TV Manchete, escrita por Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Mores e dirigida por Luiz Fernando Carvalho e Denise Saraceni. Exibida no formato de microssérie, o romance *Iaiá Garcia* foi adaptado pela TV Globo no ano de 1990, sob direção de Ruy Matos. Em 1993, o conto *O Alienista* recebeu nova adaptação pela TV Globo no projeto *Caso Especial*, programa dirigido por Guel Arraes que mesclava cenários de época, linguagem contemporânea, ficção, jornalismo, humor e estética dos documentários¹⁰. O conto *Trio em lá menor* (1896) também foi adaptado pela TV Globo no ano de 1999 em um dos episódios do *Você decide*, programa que convidava o telespectador a votar o final da história de cada episódio, sempre marcados por temas polêmicos e envoltos em questões morais. No ano de 2001, a TV Globo adaptou a peça *Quase um Ministro* (1864) para a série *Brava Gente*, o episódio recebeu o nome de *Aventuras de Barnabé*. Em 2008, ano que marcou o centenário de falecimento de Machado de Assis, a TV Record inaugurou o projeto *Especial Record de Literatura*, que trazia adaptações de grandes escritores brasileiros. Sua primeira produção foi a adaptação do conto *Os Óculos de Pedro Antão* (1874), dirigida por Adolfo Rosenthal. No mesmo ano, a TV Globo estreava a minissérie *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro* (1899) e objeto desta pesquisa, o qual será discutido e investigado de forma mais detalhada nos próximos capítulos deste trabalho. Em junho de 2009, a TV Cultura produziu a série *Unidos do Livramento*, sob direção de Maucir Campanholi. Cada episódio da série adaptava um conto de Machado: *O caso da Vara* (1891); *Uns braços* (1885); *A Missa do Galo* (1893) e *A Cartomante* (1884), “além de fragmentos de outros contos que foram introduzidos a estes principais, construindo um mosaico de textos machadianos” (PINATI, 2014, p. 55). Em dezembro do mesmo ano, a TV Record adaptou o conto *Uns Braços*, escrito e dirigido por Adolfo Rosenthal, em continuidade ao projeto *Especial Record de Literatura*.

Também é válido mencionar que, embora não tenha recebido o devido destaque no teatro de sua época, Machado teve sua obra representada nos palcos contemporâneos. Apenas para citar alguns exemplos, destacam-se: *Um gato ilustre dos Cubas* (1973), de Hércio Pereira

¹⁰ O programa intercala a interpretação do conto às imagens de época e à figura de um narrador que, ora se apresenta diante da tela, ora só se ouve a voz. O narrador tece explicações a respeito do contexto histórico, apresenta documentos ao espectador e visita locais onde teriam ocorrido os fatos narrados.

da Silva; *Machado de Assis em cena – um sarau carioca* (1989), de Luís Lima; *Capitu* (1999), de Marcus Vinicius Faustuni; *Madame* (2000), de Ricardo Paes; *Viver* (2001), de Moacir Chaves; *Criador e criatura – o encontro de Machado e Capitu* (2002), de Bibi Ferreira; *O Baú do seu Machado* (2003), de Silvia Eleutério; *O Alienista* (2003), de Paulo Rabello; *Céu e Lona* (2004), de Sérgio de Carvalho; *Memória* (2006), de Moacir Chaves; *Machado 3x4* (2008), de Gutí Fraga e *O duplo – um outro Machado de Assis* (2008), de Patsy Cecato (PINATI, 2014, p. 51).

A tradução dos textos machadianos se deu, inclusive, dentro da própria literatura. Alguns de seus romances foram adaptados para o formato de história em quadrinhos, “os quais foram publicados com a intenção de alcançar o público jovem e infantil” (PINATI, 2014, p. 52). Como exemplo, podemos mencionar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Figura 1 – a), publicado em 2010 pela Editora Desiderata como parte da coleção *Grandes Clássicos em Graphic Novel*, com texto de Wellington Srbek e ilustrações de João Batista Melado; e *Dom Casmurro* (Figura 1 – b), publicado em 2012 pela Editora Ática como parte da coleção *Clássicos Brasileiros em HQ*, roteirizado por Ivan Jaf e ilustrado por Rodrigo Rosa.



Figura 1: (a) Capa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em HQ¹¹; (b) Capa de *Dom Casmurro* em HQ¹².

¹¹ Fonte: https://www.amazon.com.br/Mem%C3%B3rias-p%C3%B3stumas-Cubas-graphic-novel/dp/8579480043/ref=asc_df_8579480043/?tag=googleshopp00-20&linkCode=df0&hvadid=426320566701&hvpos=&hvnetw=g&hvrand=3458595180174631614&hvpone=&hvptwo=&hvqmt=&hvdev=c&hvdvcmid=&hvlocint=&hvlocphy=1001575&hvtargid=pla-894462921981&psc=1&mcid=66c248db877a35fb84d8ddaabf452e94 Acesso em: 06/11/2023.

¹² Fonte: https://www.amazon.com.br/Dom-Casmurro-Machado-Assis/dp/8508153619/ref=asc_df_8508153619/?tag=googleshopp00-20&linkCode=df0&hvadid=379738527495&hvpos=&hvnetw=g&hvrand=11471361098223443380&hvpone=&hvptwo=&hvqmt=&hvdev=c&hvdvcmid=&hvlocint=&hvlocphy=1001575&hvtargid=pla-388871672343&psc=1 Acesso em: 06/11/2023.

A partir deste levantamento realizado sobre as traduções da vasta obra de Machado de Assis para diversos formatos, especialmente audiovisuais, podemos concluir que a adaptação de clássicos literários excede uma mera mudança de suporte, mas assume um compromisso social com a massificação da literatura, conforme elucida a pesquisadora Daniella Oliveira:

[...] em vez de única, a obra ganha característica de massa, permitindo-se ser ressignificada, atualizada e não mais exclusiva da elite cultural. A obra de partida deixa de ser inacessível, característica fundamental de tudo que precisa ser cultuado — como tradicionalmente é feito com o cânone literário. (OLIVEIRA, 2020, p. 60)

Em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, Robert Stam (2006, p. 26) afirma que a adaptação mais do que meramente imitar o velho estado das coisas, tem a capacidade de moldar novos mundos. Afirma, ainda, que “A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico” (*idem*, p. 24). Dessa forma, a adaptação desconstrói estigmas acerca da fidelidade ao texto-fonte, assim como desmistifica o pertencimento da literatura a uma fatia específica da população. A adaptação, especialmente a audiovisual quando veiculada em meios de grande alcance como o cinema e a TV, não somente democratiza o acesso à literatura, como ajuda a combater “o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais” (STAM, 2006, p. 21) que, por muito tempo, foram vistas como inferiores ou impuras em relação às letras.

1.1 – Dom Casmurro e o audiovisual

Considerada uma das maiores obras da literatura nacional, a escrita instigante de Machado de Assis em *Dom Casmurro* se desdobra em camadas que vão além da mera narração, mas que refletem a própria essência do ser humano e da sociedade. Seus artifícios conduzem o leitor por um caminho de dúvidas, tornando indiscerníveis a verdade e a ilusão. Domício Proença Filho a classifica como uma obra das mais significativas e permanentes:

Por força do que nela se revela, e do modo de realização que a configura, reveste-se de atualidade e abre-se, na sua polissemia, a inúmeras e variadas leituras que nos possibilitam depreender, entre outros: aspectos individuais metonimizadas nos personagens; multiplicidade de temas; projeções do social; visões de mundo; visão do Rio de Janeiro do Segundo Reinado; articulações de linguagem; e, sobretudo, configurações da complexidade da vida humana. (PROENÇA FILHO, 2008, p. 26)

O caráter atemporal da obra, no entanto, a tornou um objeto de interesse para diversos cineastas, dramaturgos, diretores e produtores de TV, que adaptaram a obra sob diferentes perspectivas e temporalidades. Destacaremos, nesta seção, quatro adaptações audiovisuais de *Dom Casmurro*, as quais ilustram a diversidade de possibilidades de leitura da obra, a forma como vem sendo adaptada ao longo dos anos, assim como o tratamento que foi dado à narrativa em cada uma de suas versões.

O filme *Capitu* (Figura 2), dirigido por Paulo César Saraceni e com roteiro de Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles, foi lançado em 1968. Composto por grandes nomes da teledramaturgia, como Othon Bastos (Bentinho) e Raul Cortez (Escobar), o longa adapta o clássico machadiano através de uma reconstrução de época. Não somente os cenários e figurinos oitocentistas foram cuidadosamente elaborados, mas também a própria estética cinematográfica remete ao século XIX. Embora o longa tenha sido gravado em meados dos anos 1960, período em que a tecnologia do cinema já era capaz de gravar imagens em cores, a história foi narrada em preto e branco, remetendo aos primórdios do cinema e logrando uma ideia de passado. A trama, por sua vez, apresenta um recorte de *Dom Casmurro*: a história é contada do casamento de Capitu e Bentinho em diante, trecho que representa apenas 32% da obra. No entanto, alguns fatos importantes sobre a infância e adolescência dos protagonistas são contados através de *flashbacks*, como a denúncia de José Dias, momento em que Bentinho se descobriu apaixonado pela vizinha Capitu. O estilo predominante é o naturalista, portanto, a narração se dá pontualmente nas cenas iniciais, somente com a voz de Bentinho. Saraceni se utiliza, ainda, da licença poética da adaptação para gravar cenas que não foram diretamente retiradas do romance machadiano, mas que trazem coesão para a narrativa e auxiliam na condução do enredo. Contudo, a crítica não apreciou grande parte das escolhas feitas por Saraceni. Ora o diretor fora acusado de omissão, por não ter retratado a primeira parte do romance; ora criticado por não se manter “fiel” à trama de Machado, acrescentando cenas que não existiam no texto literário. Claus Clüver (2006) e Robert Stam (2006) chamam a nossa atenção para a questão da fidelidade em relação ao texto-fonte. Clüver (2006) afirma que a fidelidade não é uma questão relevante quando se trata de uma adaptação, simplesmente porque o texto-alvo não substitui o texto original, e sim, recria, transforma e gera novas possibilidades de leitura. Em consonância com o posicionamento de Clüver, Stam (2006) acrescenta:

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de

transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução. (STAM, 2006, p. 27)



Figura 2: Isabella Cerqueira Campos (Capitu), Othon Bastos (Bentinho) e Raul Cortez (Escobar) contracenando em *Capitu*, 1968. Fonte: frame do filme *Capitu*¹³

No ano de 2003, nova adaptação do clássico machadiano foi lançada no cinema. Trata-se do filme *Dom* (Figura 3), filme dirigido e roteirizado por Moacyr Góes. Ao contrário da produção de Saraceni, *Dom* foi livremente inspirado na obra de Machado, ou seja, embora mantenha as características de alguns personagens, a trama foi adaptada para outro contexto e temporalidade. Feito em estilo naturalista, seguindo a fórmula dos filmes hollywoodianos (NEPOMUCENO, 2015, p. 65), a figura do narrador inexistente. Na produção de Góes, o personagem Bento (Marcos Palmeira) recebe tal nome em homenagem ao livro *Dom Casmurro*, do qual os pais eram grandes apreciadores. Após passar a infância ouvindo a justificativa da homenagem, Bento se convence de que está destinado a reviver os passos e a história do romance de Machado de Assis. Ele passa a chamar sua amiga de infância, Ana (Maria Fernanda Cândido), de Capitu. Mais tarde, os amigos lhe apelidam de Dom. Ainda criança, Bento se muda com a família para São Paulo. Anos depois, já adulto, o protagonista viaja para o Rio de Janeiro a trabalho, onde reencontra Ana. Surge uma paixão avassaladora, os dois se casam e têm um filho juntos. Mas a relação é marcada pelo ciúme doentio de Bento, que acredita que a esposa o traiu com Miguel (Bruno Garcia), melhor amigo do casal. A história de Bento, Ana e Miguel se passa no início dos anos 2000, período em que o filme foi lançado. Robert Stam salienta que as adaptações de romances antigos implicam uma escolha importante por parte do diretor:

¹³ O filme completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HxxB0w8k5a8> Acesso em: 14/11/2023.

Adaptações de romances de outros períodos confrontam o cineasta com a escolha de criar um drama de época ou atualizar o romance para o período contemporâneo. Obras de época apresentam desafios especiais, não apenas em termos de reconstruir uma era, mas também em termos de evitar anacronismos temporais tais como antenas de TV na Inglaterra vitoriana ou aviões nos céus da França revolucionária. (STAM, 2006, p. 45)



Figura 3: Bruno Garcia (Miguel), Maria Fernanda Cândido (Capitu) e Marcos Palmeira (Bento) contracenando em *Dom*, 2003.¹⁴

Exibida pela TV Globo em 2008, a minissérie homônima ao longa de Saraceni, *Capitu*, surge com uma proposta completamente nova em relação às adaptações anteriores: a de não optar pela reconstrução de época *ou* atualizar o romance, e sim, mesclar duas épocas diferentes. De acordo com o diretor Luiz Fernando Carvalho: “O texto é Machado puro. Sem um artigo meu, sem nenhuma vírgula minha” (CARVALHO, 2008b, p. 83). Já os cenários e figurinos se confundem e se emaranham em uma gama de referências anacrônicas entre os séculos XIX e XXI, o que reforça o caráter atemporal da obra. Os 148 capítulos de *Dom Casmurro* foram divididos em 82 microcapítulos na minissérie e as cenas são ambientadas no Rio de Janeiro do século XXI, embora os personagens utilizem trajes e linguagem do século XIX. O narrador se materializa na figura do caricato Dom Casmurro (Michel Melamed), que relembra sua história de vida enquanto interage com o espectador (Figura 4), assim como o fez Machado com o leitor na obra literária. A maioria das cenas foi gravada no espaço de um galpão, com escassez de elementos cenográficos, que acrescentam uma estética lúdica e onírica à produção. O feito conquistado por Carvalho certamente expressa uma escolha pessoal e estética do diretor, no entanto, Stam (2006) observa que as adaptações de romances gravadas muito tempo depois do original trazem mais liberdade para o adaptador atualizar e reinterpretar o romance. De acordo com o autor: “A existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela ‘fidelidade’, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação” (STAM, 2006, p. 42-43).

¹⁴ Fonte: <https://noticiasdatvbrasil.wordpress.com/2012/10/15/sessao-brasil-hoje-151012-dom-e-o-longa-em-cartaz/>. Acesso em: 14/11/2023.



Figura 4: Michel Melamed como o narrador Dom Casmurro em *Capitu*, 2008. Fonte: DVD *Capitu*.

Tal inovação foi representada ainda mais intensamente em *Capitu e o Capítulo*, filme de Júlio Bressane exibido nos cinemas em julho de 2023. Livremente inspirado em *Dom Casmurro*, a produção de Bressane preserva os personagens do romance machadiano e a estrutura narrativa em capítulos e, ao mesmo tempo, atualiza a obra em termos temporais e estéticos. Propondo-se um ensaio irônico e filosófico onde os capítulos retratam as personalidades singulares de Bentinho (Vladimir Brichta) e Capitu (Mariana Ximenes), a trama explora a complexidade e profundidade dos sentimentos humanos, especialmente o ciúme. O narrador (Enrique Díaz), frequentemente visto em seu escritório enquanto escreve o livro que está narrando, é personificado por uma figura que incorpora traços tanto do personagem Dom Casmurro quanto do próprio Machado de Assis (Figura 5). O longa também apresenta diversos recortes de obras anteriores do diretor e diálogos intermediáticos com a arte.



Figura 5: Enrique Díaz como o narrador Dom Casmurro em *Capitu e o Capítulo*, 2021. Fonte: Pandora Filmes/Divulgação¹⁵.

¹⁵ Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/cinema/bressane-reve-machado-em-capitu-e-o-capitulo/>. Acesso em: 14/11/2023.

De acordo com Stam (2006), a adaptação, de forma geral, desconstrói estigmas sobre a suposta superioridade da literatura em relação ao audiovisual e desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”:

Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior. (STAM, 2006, p. 22)

Segundo Pinati (2014), a ideia de fidelidade também se mostra ultrapassada, considerando que a adaptação, seja para a televisão ou cinema, nunca será percebida da mesma maneira pelos seus espectadores. A pesquisadora destaca que existem dois perfis de leitores de textos audiovisuais: o leitor “ingênuo”, que se preocupará apenas com o desenvolvimento da história; e o leitor “crítico”, que identificará o texto primeiro e os diálogos possíveis que podem existir. Para o leitor ou espectador “crítico”, “a adaptação será inevitavelmente uma releitura, ocorrendo um processo dialógico contínuo, como nomeou Mikhail Bakhtin, no qual o receptor não conseguirá deixar de comparar a obra que já conhece com a que está vivenciando” (STAM *apud* PINATI, 2014, p. 22).

Na década de 1930, Walter Benjamin escreveu o célebre ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Discutindo o declínio da aura¹⁶ nas obras de arte, o autor pontua:

Mas, fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. (BENJAMIN, 1987, p. 101)

A pesquisadora Daniella Oliveira reforça a importância da adaptação como um entrelugar, “no qual as fronteiras midiáticas são transponíveis e, portanto, permitem que haja um diálogo entre diferentes manifestações artísticas, sem a necessidade de um julgamento entre as obras e mídias em jogo com valor hierárquico” (2020, p. 18). E é através desse diálogo

¹⁶ Benjamin define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 101).

firmado entre as artes audiovisuais e a literatura, corrobora Pinati (2014, p. 150), que se torna possível estabelecer uma comparação entre *Dom Casmurro* e suas adaptações, conforme foi discutido, ainda que muito sucintamente, neste capítulo. Nos capítulos subsequentes, exploraremos mais detalhadamente a minissérie *Capitu* e suas interações, não somente com seu texto-fonte, mas com outras formas artísticas.

2 – INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE INTERMIDIALIDADE

Levando em conta a longa tradição dos estudos interartes, afirma Rajewsky (2005), percebe-se que muito do que se costuma tratar sob o título de intermedialidade não é novidade. “Embora seja verdade que alguns novos aspectos e problemas surgiram, especialmente no que diz respeito às mídias eletrônicas e digitais, as relações e os processos intermediários permanecem os mesmos e são fenômenos reconhecidos há bastante tempo”¹⁷ (RAJEWSKY, 2005, p. 44, tradução nossa). Nas palavras de Claus Clüver (2011): “‘Intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’” (CLÜVER, 2011, p. 9). Do ponto de vista conceitual, “‘intermedialidade’ implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (*Ibidem*).

O termo Intermedialidade teve suas raízes forjadas em campos como o Comparativismo e os Estudos Interartes. O Comparativismo (assim como os Estudos Comparados, Literatura Comprada ou Artes Comparadas) tinha a Literatura como ponto de referência dominante de suas investigações (CLÜVER, 2006). O campo dos Estudos Interartes, por sua vez, ainda que tenha surgido dominado por investigações sobre as inter-relações da literatura e outras artes, cada vez mais passou a envolver aspectos de conexões intermediárias entre artes visuais, música, dança, performance, cinema, teatro, arquitetura, dentre outros; onde a palavra desempenhava apenas um papel secundário, ou nenhum (CLÜVER, 2007). Logo, a expressão Literatura e outras Artes tornou-se não apenas pouco apropriada para o campo de estudos, como também deixou de abranger todo o âmbito dos interesses e preocupações atuais dos Estudos Interartes (CLÜVER, 2006, p. 13).

Enquanto no inglês o termo “Interarts Studies” tornou-se corrente, a língua alemã carecia de um equivalente etimologicamente comparável, mas já se falava em “Intermedialität” (Intermedialidade), cujas investigações se mostravam compatíveis com os problemas do campo de interesse dos Estudos Interartes (CLÜVER, 2006). No entanto, desde os seus primórdios, os Estudos Interartes se ocupavam de textos¹⁸ nos quais se reconhecia o status de “obras de arte”,

¹⁷ “While it is true that some new aspects and problems have emerged, especially with respect to electronic and digital media, intermedial relations and processes per se remain phenomena which have been recognized for a long time” (RAJEWSKY, 2005, p. 44).

¹⁸ “Texto” deve ser entendido aqui no uso semiótico, que se refere a todos os signos complexos ou combinações de signos em qualquer sistema sóico como “textos” (CLÜVER, 2007, p. 20). “Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como ‘textos’ que se ‘leem’; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão” (CLÜVER, 2006, p. 15). Por esta razão, se reconhece que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006, p. 14).

de acordo com as concepções de “arte” então dominantes.

Mas desde que Marcel Duchamp inventou o ready-made, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a “arte” da “não-arte”. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. (CLÜVER, 2006, p. 18)

Portanto, afirma Clüver (2006), o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e insatisfatório, não apenas por questões de intraduzibilidade para línguas como o alemão, mas devido à insuficiência da designação utilizada até então. O autor acrescenta que “parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo” (CLÜVER, 2006, p. 18), assim como sugerir um termo que não cause entraves no discurso internacional (*Ibid*). Por fim, Rajewsky afirma que o conceito de intermedialidade “é mais amplamente aplicável do que os conceitos utilizados anteriormente, abrindo possibilidades para relacionar as mais variadas disciplinas e para desenvolver teorias gerais de intermedialidade, relevantes em seu aspecto transmidiático”¹⁹ (RAJEWSKY, 2005, p. 44, tradução nossa).

Os Estudos de Mídia, segundo Clüver (2007), frequentemente abordaram questões de intermedialidade no contexto dos estudos de comunicação, onde questões de produção, distribuição, função e recepção sempre desempenharam um papel significativo. Todas as áreas estudadas - rádio, cinema, televisão, vídeo, e também a mídia impressa - envolvem múltiplas mídias e, muitas vezes, complexos processos e aparatos tecnológicos de produção. “A intermedialidade é, portanto, uma questão tanto dentro de cada uma dessas mídias e em suas inter-relações entre si quanto com as ‘artes’ abrangidas pelos tradicionais Estudos Interartes”²⁰ (CLÜVER, 2007, p. 20, tradução nossa). Dessa forma, a intermedialidade também se ocupa do fenômeno das formas mistas, que envolvem elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos (CLÜVER, 2006).

Apesar de o discurso sobre intermedialidade tornar-se cada vez mais complexo e sofisticado, ainda inexistente um consenso sobre alguns conceitos básicos (CLÜVER, 2011), dentre eles, o próprio conceito de intermedialidade. Irina Rajewsky (2012) explica que o debate acerca da intermedialidade se caracteriza por uma variedade de abordagens heterogêneas, onde

¹⁹ “Finally, the concept of intermediality is more widely applicable than previously used concepts, opening up possibilities for relating the most varied of disciplines and for developing general, transmedially relevant theories of intermediality” (RAJEWSKY, 2005, p. 44).

²⁰ “Intermediality is thus an issue both within each of these media and in their interrelations with each other as well as with the “arts” covered by the traditional Interarts Studies” (CLÜVER, 2007, p. 20).

os interesses de cada campo de pesquisa (como, por exemplo, estudos da mídia, estudos literários, estudos de teatro, estudos fílmicos, história da arte, filosofia, sociologia e musicologia), podem variar significativamente entre si.

Rajewsky (2005) esclarece que a maior preocupação, no entanto, não é a de definir uma teoria unificadora da intermedialidade ou uma única perspectiva intermediária. Desde o início, segundo a autora, “intermedialidade” tem servido como um termo guarda-chuva, e os objetivos específicos buscados por diversas disciplinas variam consideravelmente quando se dedicam às pesquisas intermediárias. “Várias abordagens críticas utilizam o conceito e, a cada vez, o objeto específico dessas abordagens é definido de forma diferente, e cada vez a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações”²¹ (RAJEWSKY, 2005, p. 44, tradução nossa). No entanto, a pesquisadora acredita haver um certo consenso, entre os estudiosos, quanto à definição de intermedialidade *em sentido amplo*: “Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, ‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKY, 2012, p. 52). Por esta razão, “intermedialidade” é considerado um termo genérico e flexível, “capaz de designar *qualquer* fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p. 40-41). No entanto, é relevante para o discurso intermediário fazer a distinção entre intermedialidade *em sentido amplo* e intermedialidade *em sentido restrito*, conforme argumenta Rajewsky:

Um conceito amplo de intermedialidade admite distinções fundamentais entre fenômenos intra-, inter- e transmediáticos²², ao mesmo tempo em que representa uma categoria transmediaticamente proveitosa. Tal conceito amplo, todavia, não nos autoriza a deduzir uma teoria única, e cuja adoção uniforme daria conta do assunto heterogêneo que as várias concepções de intermedialidade contemplam; tampouco nos auxilia a caracterizar, com mais precisão e nos termos da sua distinção formal própria, um fenômeno individual. Assim, a fim de abranger e teorizar uniformemente acerca de manifestações intermediárias específicas, introduz-se concepções mais restritas (e, com frequência, mutuamente contraditórias) de intermedialidade, cada qual com suas premissas, métodos interesses e terminologias explícita ou implicitamente próprias. (RAJEWSKY, 2012, p. 52)

Lars Elleström (2019) sustenta que a intermedialidade não se trata apenas de uma pesquisa sobre relações intermediárias (o que significaria que os estudos intermediários são

²¹ “A variety of critical approaches make use of the concept, the specific object of these approaches is each time defined differently, and each time intermediality is associated with different attributes and delimitations” (RAJEWSKY, 2005, p. 44).

²² As relações *intermediárias* podem ser entendidas como relações entre diferentes tipos de produtos midiáticos (ELLESTRÖM, 2019) e pressupõem um cruzamento de fronteiras entre mídias (Cf. RAJEWSKY, 2005, p. 54; ELLESTRÖM, 2021, p. 66-68), já as relações *intramediárias* são as relações entre tipos semelhantes de produtos midiáticos (ELLESTRÖM, 2019). *Transmedialidade*, de uma perspectiva mais ampla, pode ser entendida como representando o conceito geral de que diferentes tipos de mídia compartilham características básicas que podem ser descritas em termos de propriedades materiais, ou mais amplamente físicas, e habilidades para ativar capacidades mentais (ELLESTRÖM, 2019).

praticamente o mesmo que estudos de comunicação), mas “uma pesquisa que aplica certas perspectivas e conceitos que são projetados para desemaranhar a complexidade das relações intermediáticas”²³ (ELLESTRÖM, 2019, p. 1, tradução nossa). Todos os conceitos e terminologias propostos por diferentes pesquisadores, aponta Jürgen E. Müller (2012), indicam que a intermedialidade tem uma longa pré-história (não apenas em termos etimológicos), e deve ser considerada, portanto, como uma pesquisa em progresso.

2.1 – O que é uma mídia?

Para Müller (2012, p. 76), “uma das questões cruciais – senão a questão crucial – de qualquer estudo de encontros de ‘mídias’ ou da intermedialidade é a questão de como conceber uma ‘mídia’”. De acordo com Clüver (2011, p. 9), nos diversos campos de estudos interessados nesse assunto — como as ciências humanas, a antropologia, a sociologia, a semiótica, os estudos de comunicação e também disciplinas de Estudos de Mídias — “as discussões teóricas ainda começam com tentativas de construir a definição de ‘mídia’ mais adequada e útil para esse discurso, e as soluções costumam variar nos diversos campos”. Elleström (2021) reforça que a pesquisa em intermedialidade frequentemente tende a ser discutida sem uma definição clara de “mídia”. Müller (2012, p. 76) acrescenta que, conseqüentemente, “todos esses diferentes conceitos de mídia e midialidade, inevitavelmente, têm grande impacto no campo da intermedialidade”.

Clüver (2011) esclarece que a própria palavra “mídia” é relativamente nova no português brasileiro e, em seu uso corrente, normalmente é associada às mídias públicas – impressas ou eletrônicas – e às mídias digitais, enquanto na língua inglesa os termos *medium* e *media* têm uma longa tradição, e oferecem uma gama diversificada de significados.

Alguns teóricos da intermedialidade dedicaram parte de seus estudos à tarefa de conceituar o que é uma mídia. Em 1988, os estudiosos alemães Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert formularam a definição segundo a qual “mídia” é aquilo “que transmite para, e entre, seres humanos um signo (ou um complexo sígnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais” (CLÜVER, 2006, p. 24). Outra definição, inspirada na relação entre Literatura e Música, foi proposta por Werner Wolf em 1999:

²³ “Hence, intermediality, or intermedial studies, is not just any research on intermedial relations (which would mean that intermedial studies is virtually the same as communication studies) as it is research that applies certain perspectives and concepts that are designed to disentangle the complexity of intermedial relations” (ELLESTRÖM, 2019, p. 1).

“Mídia” pode ser definida [...] como um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es) mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais. (WOLF, 1999, p. 35-36)

Na visão de Lars Elleström (2021): “Podemos entender ‘mídias’ como ferramentas comunicativas constituídas por características inter-relacionadas”²⁴ (p. 4, tradução nossa).

Posto isto, Jürgen Müller (2012) acredita que a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermediária é “um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos socioculturais e históricos” (MÜLLER, 2012, p. 76). O autor reitera que um conceito como este fornecerá abertura tanto a aspectos da materialidade, quanto aos aspectos do significado (*Ibid*). Também é importante ressaltar que, quando falamos em “mídia”:

O termo refere-se às mídias impressas (jornais e revistas), cinema, televisão, rádio, vídeo e às várias mídias eletrônicas e digitais mais recentes além, é claro, da literatura e das artes. Não apenas os meios de comunicação, ou meios tecnológicos, são mídias. Diferentes tipos de artes, suas convenções, história e materiais de que são feitos, são consideradas mídias. (FERNANDES, 2021, p. 27)

Sendo assim, Clüver (2007) conclui que o conceito de mídia compreende uma variedade de categorias entrecruzadas, e que só devem ser diferenciadas de forma criteriosa de acordo com o interesse da pesquisa. No entanto, devido à complexidade de seu significado, o grande desafio é definir tudo isso em uma única frase:

É provável que uma definição geral exija mais de uma frase; além disso, ela só surgirá da construção de uma teoria relevante da mídia que sustente uma teoria abrangente da intermedialidade. Este é um projeto em andamento, continuamente afetado pelo desenvolvimento de novas mídias. Resta saber se a ênfase recairá sobre os processos de comunicação ou sobre as técnicas de produção, ou se as questões relativas à recepção assumirão uma importância crescente.²⁵ (CLÜVER, 2007, p. 31, tradução nossa)

Na próxima seção, faremos uma breve abordagem das categorias a que Clüver se refere, as subclasses derivadas destas, assim como as possíveis formas de relação entre as mídias.

²⁴ “Media can be understood as communicative tools constituted by interrelated features” (ELLESTRÖM, 2021, p. 4).

²⁵ “A general definition is likely to require more than one sentence; moreover, it will only arise from the construction of a relevant media theory that would support a comprehensive theory of intermediality. This is an ongoing project, continually affected by the development of new media. It remains to be seen whether the emphasis will fall on the processes of communication or on the techniques of production, or whether questions concerning reception will assume increasing importance” (CLÜVER, 2007, p. 31).

2.2 – Categorias e subclasses: as formas de relação entre mídias

Na obra *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*²⁶, organizada por Jörg Helbig em 1998, as contribuições de Jürgen E. Müller apontam que o conceito de intermedialidade cobre pelo menos três formas possíveis de relação entre as mídias: 1- relações entre mídias em geral (relações intermediáticas); 2 - transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas); 3 - união (ou fusão) de mídias.

Apoiada na classificação proposta por Müller, Rajewsky (2005, p. 51-52) sugere outras três categorias, são elas:

- 1- **transposição midiática:** Temos como exemplo as adaptações para o cinema, novelizações e assim por diante: aqui a qualidade intermediática tem a ver com a forma como um produto de mídia passa a existir, ou seja, com a transformação de um determinado produto midiático (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato para outro meio. Esta categoria é uma concepção “genética” de intermedialidade orientada para a produção; o texto, filme etc. “original” é a “fonte” do produto midiático recém-formado, cuja formação se baseia em um processo de transformação intermediática obrigatório e específico da mídia.²⁷ (RAJEWSKY, 2005, p. 51, tradução nossa).
- 2- **combinação de mídias:** Inclui fenômenos como ópera, cinema, teatro, performances, manuscritos iluminados, computador ou instalações de arte sonora, quadrinhos e assim por diante, ou, para usar outra terminologia, a chamada multimídia, mixmídia e intermídia. A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto midiático, ou seja, o resultado ou o próprio processo de combinação de pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas de articulação midiática. Esses dois meios ou formas midiáticas de articulação estão cada um presente em sua própria materialidade e contribuem para a constituição e significação de todo o produto de maneira específica. Assim, para esta categoria, a intermedialidade é um conceito comunicativo-semiótico, baseado na combinação de pelo menos duas formas de articulação midiática. A abrangência desta categoria vai desde uma mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de meios diferentes até uma integração “genuína”, uma integração que na sua forma mais pura não privilegiaria nenhum dos seus elementos constitutivos. A concepção de, digamos, ópera ou filme como gêneros separados torna

²⁶ Intermedialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares.

²⁷ “Intermediality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process” (RAJEWSKY, 2005, p. 51).

explícito que a combinação de diferentes formas de articulação de mídia pode levar à formação de novos gêneros artísticos ou de mídia independentes, uma formação em que a fundação plurimidiática do gênero se torna sua especificidade.²⁸ (RAJEWSKY, 2005, p. 51-52, tradução nossa).

- 3- **referências intermediáticas:** São as referências em um texto literário a um filme por meio, por exemplo, da evocação ou imitação de certas técnicas filmicas, como tomadas de zoom, fades, dissoluções e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, transposição da arte, écfrase, referências no filme à pintura, ou na pintura à fotografia, e assim por diante. As referências intermediáticas devem, portanto, ser entendidas como estratégias constitutivas de significado que contribuem para a significação global do produto midiático: o produto midiático usa seus próprios meios específicos da mídia, seja para se referir a um trabalho específico e individual produzido em outro meio (ou seja, o que na tradição alemã é chamado de *Einzelreferenz*, “referência individual”), ou para se referir a um subsistema específico de mídia (como um determinado gênero de filme) ou a outro meio ou sistema (*Systemreferenz*, “sistema referência”). O produto dado constitui-se assim parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Nesta terceira categoria, como já no caso da combinação de mídias, a intermedialidade designa um conceito comunicativo-semiótico, mas aqui é por definição apenas um meio – o meio referencial (em oposição ao meio referido) – que está materialmente presente. Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídia, o produto de mídia determinado tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outro meio convencionalmente distinto através do uso de seus próprios meios específicos de mídia.²⁹ (RAJEWSKY, 2005, p. 52-53, tradução nossa).

²⁸ “Intermediality in the more narrow sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. Thus, for this category, intermediality is a communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation. The span of this category runs from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a “genuine” integration, an integration which in its most pure form would privilege none of its constitutive elements. The conception of, say, opera or film as separate genres makes explicit that the combination of different medial forms of articulation may lead to the formation of new, independent art or media genres, a formation wherein the genre’s plurimedial foundation becomes its specificity” (RAJEWSKY, 2005, p. 51-52).

²⁹ “Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition d’art, ekphrasis, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called *Einzelreferenz*, “individual reference”), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium qua system (*Systemreferenz*, “system reference”). The given product thus constitutes itself partly or wholly in relation to the

De acordo com a pesquisadora, as categorias não são estáticas ou mutuamente excludentes, e alguns textos podem exemplificar mais de uma categoria. Nos filmes, por exemplo, as adaptações filmicas podem ser classificadas como combinação de mídias; as adaptações de obras literárias podem ser classificadas na categoria de transposição midiática; e se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, podem ser classificadas como referências intermediáticas (RAJEWSKY, 2005, p. 53).

Considerando-se a grande complexidade da categoria “combinação de mídias”, que é capaz de articular diferentes formas de mídia e a partir das quais pode-se levar à formação de novos gêneros artísticos e midiáticos (RAJEWSKY, 2005), Clüver (2006) propõe três subcategorias:

- 1- **texto multimídia**: Compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes. (CLÜVER, 2006, p. 19)
- 2- **texto mixmídia**: Contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto. (CLÜVER, 2006, p. 19)
- 3- **texto intermídia ou intersemiótico**: Recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis. (CLÜVER, 2006, p. 20)

O diagrama abaixo (Figura 6) apresenta a classificação “combinação de mídias”, de Rajewsky, dividida nas três subclasses de Clüver, "multimídia, mixmídia e intermídia". Aqui, “vemos como fenômenos caracterizados como combinação de mídias se subdividem, e tendem a se comportar como multimídia, mixmídia ou intermídia” (FERNANDES, 2021, p. 33)

work, system, or subsystem to which it refers. In this third category, as already in the case of media combination, intermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is by definition just one medium—the referencing medium (as opposed to the medium referred to)—that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means” (RAJEWSKY, 2005, p. 52-53).

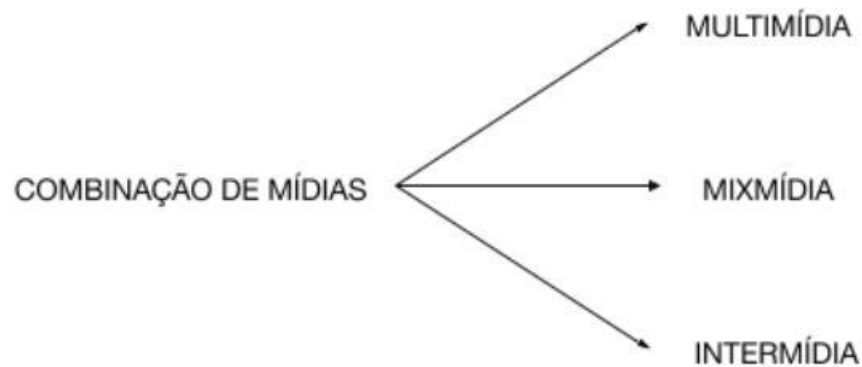


Figura 6: Diagrama da classificação de Rajewsky (combinação de Mídias), e as subdivisões (multimídia, mixmídia e intermídia) de Clüver. Fonte: FERNANDES, 2021, p. 33.

De acordo com o autor, textos essencialmente multimídia são relativamente raros, mas um bom exemplo desse tipo textual é a Ópera. Seu libreto pode ser publicado separadamente, sua música reproduzida em concertos e apresentações de tenores, ao mesmo tempo em que sua apresentação pode ser reproduzida no rádio ou em CD, sem que nenhuma das partes soe incoerente ou desconexa de um todo (CLÜVER, 2006, p. 19).

Como exemplo de textos mixmídia, Clüver (2006) menciona os videoclipes, os quais são produzidos para ter sua trilha sonora vendida separadamente, mas que também apresentam uma variedade de textos visuais que só alcançam coerência junto ao produto musical: “Enquanto muitas dessas imagens podem ser relacionadas ao texto apenas de modo associativo, sem o som elas perdem também esse sentido e os ritmos de sua montagem perdem facilmente seu efeito sem os ritmos da música” (CLÜVER, 2006, p. 20).

Quem primeiro empregou o termo “intermídia” foi Dick Higgins, em seu ensaio intitulado *Intermedia*, publicado pela primeira vez em 1966. O autor utiliza o termo “para definir obras conceitualmente situadas entre mídias já conhecidas” (HIGGINS, 1984, p. 24). O pesquisador Eric Vos acrescenta que Higgins também adota o termo “intermídia” para designar trabalhos “nos quais os materiais típicos de várias formas de arte ‘fundem-se conceitualmente’ em vez de meramente justapor-se” (VOS, 1997, p. 325), como geralmente acontece nos casos de textos multimídia e mixmídia. Clüver reforça que “textos intermédias puros, nos quais [...] acontece não uma mescla, mas sim uma fusão indissociável de propriedades e processos midiáticos, não aparecem tão frequentemente” (CLÜVER, 2006, p. 30). Como exemplos dessa categoria, segundo o autor, podemos citar os poemas sonoros, muitos dos poemas visuais e textos publicitários (*Ibid*).

O diagrama a seguir (Figura 7), intitulado *Intermedia Chart*, foi elaborado por Higgins em 1995 e apresenta imagens concêntricas e círculos sobrepostos que se expandem e se

contraem em relação à estrutura “Intermedia” que os envolve.

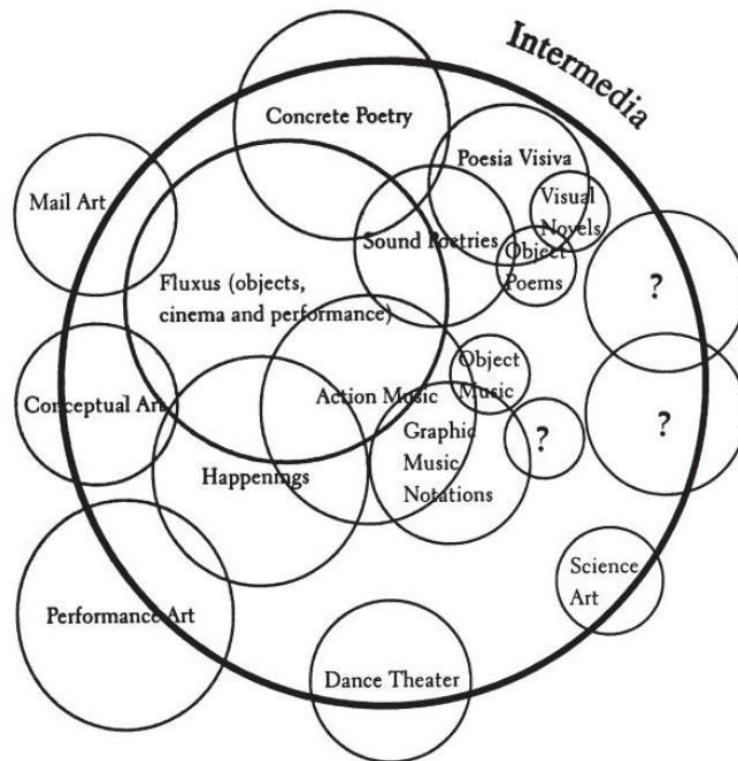


Figura 7: *Intermedia Chart*. Fonte: HIGGINS, 2001, p. 50.

A pesquisadora Ana Fernandes (2021) observa que não há uma distinção bem delineada entre as descrições das características de cada subclasse definida por Clüver, mas:

O que parece haver é uma hesitação entre os casos mais paradigmáticos de suas aplicações (subclasses). Podemos afirmar que tal hesitação não deve ser atribuída a uma fragilidade da classificação, mas à complexidade do fenômeno examinado, intermediário. Para diminuir aquilo que parece ser uma imprecisão (e na tentativa de diminuir essa imprecisão, que pode referir-se a uma certa falta de rigor terminológico através do qual os estudiosos examinam e classificam seus fenômenos), é uma boa ideia conceber as subclasses não como contêineres, ou caixas, mas como tendências, que oscilam no gradiente entre subcategorias, que tendem a comportar-se mais de acordo com uma ou outra. (FERNANDES, 2021, p. 32)

Clüver (2006) afirma que a aplicação indiscriminada do termo “intermedialidade” para as três formas de relações midiáticas citadas anteriormente é complicada. A questão mais urgente, segundo o autor, não é determinar se estamos lidando com um texto puramente intermídia ou parte de um texto mixmídia, mas aponta que essas distinções são indispensáveis para uma teoria da intermedialidade. Tais diferenciações “também são relevantes para as tentativas de interpretação, pois o modo como pensamos sobre as relações dos signos dentro de um texto influencia nossa construção de sentido” (CLÜVER, 2006, p. 31).

Para Fernandes (2021, p. 36), o que os Estudos da Intermidialidade nos permitem supostamente fazer, até o momento, “é classificar relações concebíveis entre mídias (referências intermediáticas, transposição midiática, combinação de mídias) e especificar suas subclasses e inter-relações (mixmídia, multimídia, intermídia)”. De acordo com a autora, existe um consenso de que as classificações têm um efeito imediato de reduzir a complexidade descritiva do fenômeno analisado e suas ramificações. Também há um consenso de que é possível, por meio dessas classificações, “obter um certo padrão analítico capaz de fornecer informações para a comparação de obras, e correlatos, além da criação de um ‘horizonte teórico de expectativas’” (FERNANDES, 2021 p. 36). Por esta razão, a teoria da intermidialidade se mostra não apenas apta, mas plenamente apropriada à análise do fenômeno que propusemos neste trabalho: os diálogos entre as mais variadas formas midiáticas presentes na minissérie *Capitu*, através de estudos comparativos.

3 – DA LITERATURA AO AUDIOVISUAL: UMA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Segundo Clüver (2006), os campos da Semiótica e da Intermidialidade guardam estreitas relações entre si. A Semiótica, de acordo com o autor, se revela como “uma disciplina auxiliar que nos possibilita, em muitas operações no campo dos Estudos Interartes, trabalhar com conceitos e designações transmidiáticos” (CLÜVER, 2006, p. 15). Acrescenta ainda que, às vezes, os interesses semióticos aparecem no primeiro plano das operações intermediáticas; em outros casos, objetos do campo da Intermidialidade se prestam ao esclarecimento e exemplificação de problemas semióticos. “O que espero demonstrar é que a Semiótica, especialmente em um dos possíveis significados de “intermidialidade”, pode ser um instrumento útil e até mesmo necessário” (*Ibidem*).

A tradução intersemiótica (TI) é um fenômeno de interesse em diversos campos da pesquisa, como Literatura Comparada, Estudos de Tradução, Semiótica Geral e Estudos Intermediáticos (AGUIAR *et al.* 2015). O fenômeno tem sido chamado de adaptação, transposição intersemiótica, transposição midiática, transmidiação, entre outros. Cada termo enfatizando um aspecto diferente do fenômeno.

Roman Jakobson foi o primeiro a definir a tradução intersemiótica como “uma interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”³⁰ (JAKOBSON, 2000, p. 114, tradução nossa). Atualmente, segundo Aguiar (*et al.*),

O termo designa relações entre sistemas de diferentes naturezas, e não se restringe à interpretação de signos verbais. Consequentemente, esse processo é observado entre diversos fenômenos semióticos, incluindo literatura, cinema, quadrinhos, poesia, dança, música, teatro, escultura, pintura, vídeo e assim por diante.³¹ (AGUIAR *et al.* 2015, p. 11, tradução nossa)

Segundo Queiroz e Aguiar (2015), baseados em diversos ensaios de Haroldo de Campos, uma tradução “transcria” um sistema multinível de relações, pois opera em diferentes níveis descritivos, “selecionando aspectos relevantes da fonte e traduzindo-os para o destino de acordo com novos materiais e processos”³² (p. 207, tradução nossa). O que chamamos de “nível de descrição”, pode ser definido como um artefato teórico com algum poder heurístico de explicação. No entanto, afirmam os autores, isso não significa que os “níveis” sejam

³⁰ “[...]an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems”. (JAKOBSON, 2000, p. 114)

³¹ “Currently, the term designates relations between systems of different natures, and it is not restricted to the interpretation of verbal signs. Consequently, this process is observed between several semiotic phenomena, including literature, cinema, comics, poetry, dance, music, theater, sculpture, painting, video, and so on”. (AGUIAR *et al.* 2015, p. 11)

³² “IT operates on different levels, selecting relevant aspects from the source and translating them into the target according to new materials and processes”. (QUEIROZ e AGUIAR, 2015, p. 207)

naturalmente distribuídos em estruturas hierárquicas, ou que atuem de forma independente. Mas, em termos descritivos, os níveis possuem certo grau de autonomia e são coordenados por restrições mútuas e dependência (*ibid.*).

Todavia, o problema das relações entre diversos níveis descritivos afeta particularmente o fenômeno da tradução intersemiótica. Uma tradução interlinguística, por exemplo, estabelece relações diretas entre níveis semióticos equivalentes em termos descritivos, como morfológico, fonético, prosódico e rítmico. Porém, a tradução intersemiótica não ocorre entre níveis correspondentes. Logo, a principal dificuldade teórica diz respeito à comparação entre sistemas semióticos radicalmente diferentes e seus níveis descritivos. Nesse sentido, a exemplo de nosso objeto, os signos linguísticos constituintes do texto literário se traduzem em signos audiovisuais, como a fotografia, luz, figurino, trilha sonora, enquadramento, cenografia, entre outros.

Conforme outra premissa fundamental, a tradução intersemiótica é um processo semiótico e, “de acordo com o modelo de Peirce³³, qualquer descrição da semiose envolve um complexo relacional constituído por três termos irreduzivelmente ligados – Signo, Objeto e Interpretante (S-O-I)”³⁴ (AGUIAR *et al.* 2015, p. 12, tradução nossa). Segundo Peirce:

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. (PEIRCE, 1975, p. 94)

Sob o pressuposto de que a tradução intersemiótica é fundamentalmente uma relação triádica (AGUIAR e QUEIROZ, 2015), Aguiar (*et al.*) propõem:

Um modelo triádico de TI traz algumas consequências importantes. Primeiro, como ‘signo’, ‘objeto’ e ‘interpretante’ são papéis funcionais de uma relação triádica, qualquer coisa que possa estar em tal relação pode participar da tradução. Assim, em uma TI, signo e objeto podem ser obras de arte, séries de obras, procedimentos, propriedades ou mesmo fenômenos semióticos de outros campos, como modelos científicos; similarmente, o intérprete pode ser uma mente individual, mas também um grupo de pessoas (por exemplo, historiadores de arte), e muitos outros.³⁵ (AGUIAR *et al.* 2015, p. 14, tradução nossa)

³³ Charles Sanders Peirce (1839-1914) é o mais importante dos fundadores da moderna semiótica geral. Sua imensa obra percorre todas as áreas da filosofia e quase todas as ciências de seu tempo. (NÖTH, 1995, p. 60)

³⁴ “According to Peirce’s model, any description of semiosis involves a relational complex constituted by three terms irreducibly connected – Sign, Object and Interpretant (S-O-I)”. (AGUIAR *et al.* 2015, p. 12)

³⁵ “A triadic model of IT brings about some interesting consequences. First, as ‘sign’, ‘object’ and ‘interpretant’ are functional roles of a triadic relation, anything that can be in such a relation can participate in the translation. Thus, in an IT, sign and object can be artworks, series of artworks, procedures, properties, or even semiotic phenomena from other fields such as scientific models; similarly, the interpreter can be an individual mind, but also a group of people (e.g. art historians), and many others”. (AGUIAR *et al.* 2015, p. 14)

Logo, o modelo de Peirce descreve a semióse como essencialmente triádica, dinâmica, dependente do intérprete e materialmente estendida.

Com relação à noção de tradução, Aguiar (*et al.*) afirmam, ainda, que alguns casos de TI podem ser considerados fenômenos de criatividade transformacional: “Ao traduzir de diferentes espaços conceituais, eles criam algo novo, surpreendente e valioso em seu próprio espaço conceitual, transformando-o e criando novas possibilidades a serem exploradas”³⁶ (AGUIAR *et al.* 2015, p. 15, tradução nossa). Neste sentido, os resultados da TI transformacional de Luiz Fernando Carvalho podem ser considerados novos, surpreendentes e valiosos, uma vez que configuram um trabalho inovador, que rompe com a narrativa ficcional televisual clássica e desafia o telespectador habitual das séries brasileiras, acostumados com padrões ficcionais hegemônicos da teledramaturgia (PIERRE COCA, 2013b). Aprofundaremos esta questão no próximo capítulo.

Para Haroldo de Campos,

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será por meio da tradução que outros poetas, leitores e estudantes de literatura serão conduzidos a uma compreensão do mais profundo funcionamento do texto artístico, seus mais íntimos mecanismos e engrenagens.³⁷ (CAMPOS *apud* QUEIROZ e AGUIAR, 2015, p. 207, tradução nossa)

Desta forma, analisaremos³⁸ a minissérie *Capitu* como um fenômeno de tradução intersemiótica do romance *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899) para o audiovisual. No entanto, não é nosso objetivo aqui analisar integralmente a tradução da obra, trabalho que seria demasiado extenso para um único capítulo. Selecionamos para esta análise um elemento que se faz muito presente na obra de Machado de Assis e que foi preservado em sua tradução: a ambiguidade da narrativa. *Dom Casmurro*³⁹ narra sua história de forma a convencer o leitor da traição de sua esposa. Considerando o fato de o texto ser apresentado exclusivamente sob o ponto de vista do narrador, aliado aos indícios de que Bento é um ciumento passional, é tecida

³⁶ “By translating from different conceptual spaces they create something new, surprising and valuable in their own conceptual space, transforming it and creating new possibilities to be explored”. (AGUIAR *et al.* 2015, p. 15)

³⁷ “If translation is a privilege form of critical reading, it will be by means of translation that one can lead other poets, readers, and students of literature to an understanding of the most profound workings of the artistic text, its most intimate mechanisms and gears”. (CAMPOS *apud* QUEIROZ e AGUIAR, 2015, p. 207)

³⁸ Utilizaremos, aqui, o termo ‘análise’ no sentido que lhe confere o dicionário Oxford: 1. separação de um todo em seus elementos ou partes componentes. 2. estudo pormenorizado de cada parte de um todo, para conhecer melhor sua natureza, suas funções, relações, causas etc. 3. avaliação crítica; exame, processo ou método com que se descreve, caracteriza e compreende algo (texto, obra de arte etc.). (ANÁLISE, *In* Dicionário Oxford: Oxford University Press, 2023).

³⁹ É válido observar que o personagem principal do romance é retratado em três tempos narrativos diferentes. Portanto, neste trabalho, utilizaremos “Bentinho” para nos referir à adolescência, “Bento Santiago” ou apenas “Bento” para designar a fase adulta (já casado com Capitu), e “Dom Casmurro” para fazer referência ao narrador sexagenário.

uma atmosfera de dúvida que permeia todo o romance. Verificaremos, sob uma perspectiva semiótica, de que forma a adaptação de Luiz Fernando Carvalho preserva a ambiguidade da obra machadiana. Para este efeito, tomaremos como exemplo e referência três aspectos específicos da tradução: o figurino de Capitu, os olhos de ressaca e a caracterização de Ezequiel. Esse estudo será feito com base na teoria do signo de Peirce, que iniciaremos com uma breve explicação das categorias e classificação dos signos.

3.1 – A classificação dos signos segundo modelo de Peirce

A semiótica de Peirce baseia-se numa lista de categorias lógicas e fenomenológicas que corresponde a um sistema de relações organizado hierarquicamente (DE WAAL, 2001, 2013). Peirce desenvolveu uma fenomenologia composta por três categorias universais, às quais denominou primeiridade, secundidade e terceiridade (NÖTH, 1995).

Primeiridade, segundo Peirce, “é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer” (PEIRCE, *Collected Papers*, 8:328). É a categoria do sentimento imediato, da mera possibilidade, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo (NÖTH, 1995). A secundidade, por sua vez, “começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um fenômeno qualquer” (NÖTH, 1995, p. 64). É a categoria da realidade, da ação, do fato e da experiência no tempo e no espaço (NÖTH, 1995). Por fim, a “terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro” (*ibid.*, p. 64). “É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos” (PEIRCE, *Collected Papers*, 1:337). Esse sistema constitui a base formal de seu modelo de semiose e sua classificação dos signos (PARKER, 1998). De acordo com o modelo de Peirce, qualquer descrição de semiose envolve um complexo relacional constituído por três termos irreduzivelmente conectados: signo, objeto e interpretante (S-O-I); onde: o interpretante é determinado pelo objeto através da mediação do signo.

Quanto aos processos mediados por signos, que apresentam grande variedade, há três tipos fundamentais de signos subjacentes aos processos de significação: ícones, índices e símbolos. O ícone é “um signo que se refere ao objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um objeto daquele tipo” (PEIRCE, 1975, p.101). Como participa somente da categoria da primeiridade, o ícone é apenas a possibilidade da existência de um signo, uma vez que o signo genuíno participa necessariamente das categorias da secundidade e terceiridade (NÖTH, 1995).

O índice, por sua vez, participa da categoria da secundidade porque estabelece relações entre representamen e objeto, relações estas que têm caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade (*ibid.*). Já o símbolo é o signo que participa da categoria da terceiridade, segundo Peirce, “é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais” (1975, p. 102).

Do ponto de vista do *representamen*, Peirce dividiu os signos em três categorias denominadas quali-signos, sin-signos e legi-signos (NÖTH, 1995). Pertencente à primeiridade, “o quali-signo é uma qualidade que é um signo. Não pode, em verdade, atuar como um signo, enquanto não se corporificar” (PEIRCE, 1975, p. 100). Da esfera da secundidade, os sin-signos são “uma coisa existente ou acontecimento real” (*ibid.*, p. 100). Recebem esse nome por serem “signos singulares” (NÖTH, 1995). Na categoria da terceiridade, temos o legi-signo que, de acordo com Peirce, “é uma lei que é um signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. [...] Não é um objeto singular, mas um tipo geral que, há concordância a respeito, será significante” (PEIRCE, 1975, p. 100-101).

Do ponto de vista da relação entre *representamen* e interpretante, um signo pode ser rema, dicente ou argumento (NÖTH, 1995). O rema é um signo cujo “interpretante é apenas uma possibilidade, e seu objeto, também potencial, são as qualidades que o próprio signo apresenta” (PIMENTA e PIRES, 2020, p. 14). Já o dicente “é um signo apto a produzir um interpretante existente de um objeto e, assim, representa mais que o próprio signo” (*ibid.*). No entanto, o interpretante gerado, nesse caso, “nada afirma, ainda, sobre sua adequação aos padrões e normas lógicas à qual deve estar vinculado para que a conclusão seja verdadeira, algo de que apenas o argumento [...], operando por meio de suas réplicas [...], é capaz” (*ibid.*).

A partir das combinações entre esses três tipos de relações, chega-se a uma multiplicidade de classes de signos (PEIRCE *apud* PIMENTA e PIRES, 2020). No quadro abaixo (Figura 8), vemos nove tipos de signos derivados das três tricotomias relacionadas acima:

	S (1ª tricotomia) O que é o signo em si mesmo?	S-Od (2ª tricotomia) Como ele se relaciona com seu objeto?	S-If (3ª tricotomia) Como ele se apresenta para seu interpretante?
1 Resposta monádica	Qualisigno Em si mesmo, o signo é da natureza das aparências.	Ícone Refere-se a um objeto em virtude de suas próprias características (CP 2.247).	Rema Para seu interpretante, é um signo de possibilidade.
2 Resposta diádica	Sinsigno Em si mesmo, o signo é da natureza de um objeto ou fato individual.	Índice Refere-se ao objeto em virtude de alguma relação existencial.	Dicente Para seu interpretante, é um signo de existência atualizada.
3 Resposta triádica	Legisigno Em si mesmo, o signo é da natureza de um tipo geral (CP 8.334).	Símbolo Refere-se a um objeto em virtude de algum tipo de convenção.	Argumento Para seu interpretante, é um signo de lei (CP 2.252).

Figura 8: Signos derivados das três tricotomias⁴⁰

Para efeito desta análise, consideraremos primordialmente a tricotomia que compreende a relação entre signos e objetos, resultando em ícones, índices e símbolos; tomando por base a premissa de que tradução intersemiótica se configura, comumente, através de relações icônicas, indexicais e simbólicas.

3.2 – Traiu ou não traiu? O artifício da dúvida enquanto TI

Clüver (1997) argumenta que o conceito de adaptação implica um ajuste ao novo meio, e que a adaptação cinematográfica de textos literários carrega consigo a questão da (não)fidelidade ao texto-fonte. No entanto, salienta que o texto-alvo sempre deve ser tomado como criação independente, e como isso torna fascinante observar o texto-fonte, a partir do texto-alvo, estudando as omissões e persistências, as transformações, expansões e interferências.

Nos casos de tradução intersemiótica, tais omissões e persistências podem se transformar em ferramentas para a manutenção de um estilo ou de uma narrativa. Analisaremos, a seguir, de que forma o emprego de signos audiovisuais em detrimento dos signos linguísticos atua na tradução de *Dom Casmurro* de forma a preservar a atmosfera de dúvida em *Capitu*.

Como primeiro exemplo, tomaremos o figurino utilizado por Capitu. Quando adolescente, a personagem aparece descalça na maior parte das cenas, com os tornozelos à mostra (Figura 9-a) “em um período da história em que isso não era permitido para ‘as mulheres direitas’” (PIERRE COCA, 2013b, p. 13). Este detalhe contrasta com o figurino usado por Dona Glória, mãe de Bentinho, a qual o narrador diz ser “uma santa” (ASSIS, 1983). No primeiro capítulo da minissérie, Dona Glória aparece sendo vestida pelas escravas, conforme a moda do

⁴⁰ Fonte: PIMENTA E PIRES, 2020, p. 3.

século XIX: espartilho, crinolina⁴¹, anáguas e os tornozelos bem cobertos - por meias e pelo comprimento da saia⁴². Cabe ressaltar que, tanto no livro quanto na minissérie, Capitu é uma personagem sem voz. O que sabemos sobre ela, é sabido através da leitura que lhe é feita por outros personagens. Adjetivos como “desmiolada” ou “dissimulada”, dados por José Dias à garota, foram reforçados icônica e simbolicamente na figura de seus tornozelos nus e pés descalços, de modo a interpelar o espectador, tal como o faz Machado de Assis com seu leitor, se Capitu é culpada ou não. No figurino de Capitu adulta, a adoção dos véus sobre o rosto marca uma estética de mistério em torno da personagem, solução icônica utilizada para endossar o discurso do narrador, que a vê como uma mulher que lhe esconde algo (Figura 9-b).

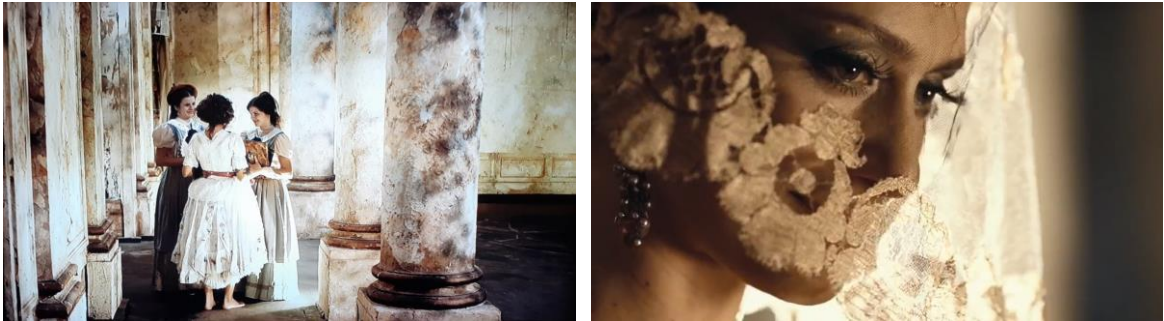


Figura 9: (a) Capitu adolescente de pés descalços; (b) Capitu adulta usando véus. Fonte: DVD *Capitu*.

Em nosso segundo exemplo, exploraremos o capítulo 32 da obra de Machado de Assis (1983), intitulado *Olhos de Ressaca*⁴³. Nesta passagem, Bentinho pede a Capitu que lhe deixe ver seus olhos e os compara à definição que José Dias os dera: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (p. 53). Atordoado pelo olhar da menina, tenta encontrar palavras que o possam descrever⁴⁴.

Na adaptação de Luiz Fernando Carvalho, grande parte do texto em que Bento se dedica a descrever sua sensação frente aos olhos de Capitu é suprimida. Em vez disso, Bentinho assume a visão subjetiva e a moça aparece em *close-up*, olhando para a câmera, o cabelo

⁴¹ Armação que sustentava os tecidos das saias e ampliavam sua proporção. Eram feitas de crina de cavalo, linho e metal.

⁴² Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1SLZJ_8pQYKK6Ic_Jp4MmMDquosgkf1EN/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁴³ Cabe ressaltar que existem dois capítulos intitulados *Olhos de Ressaca* no romance *Dom Casmurro*. O capítulo 32, que será examinado nesta seção, trata da visita de Bentinho à Capitu e da visão que tem dos olhos da amiga, ocasião em que os nomeia “olhos de ressaca”. Já o capítulo 123 narra o momento em que Bento é tomado pelos ciúmes da esposa durante o velório de Escobar.

⁴⁴ ANEXO A.

esvoaçando sobre o rosto⁴⁵ (Figura 10), como descrito por Pucci Jr:

O olhar é sedutor e agressivo como o de uma *femme fatale* do cinema *noir*; a mão passa suave e sensualmente sobre os próprios lábios. Ao novo plano de Bentinho, que continua em êxtase, seguem-se imagens multiplicadas do rosto de Capitu a girar na tela, olhar para a câmera, pupilas sob mechas do cabelo esvoaçante, movendo os lábios, reflexos irisados da lente. O enquadramento volta ao rosto estupefato de Bentinho, escuta-se a voz de Capitu a perguntar o que acontece com o rapaz; quando ela é novamente enquadrada, já tem uma expressão normal. (PUCCI JR, 2012b, p. 224)

Segundo Pucci Jr (2012b), a minissérie utiliza recursos audiovisuais para solucionar o problema de como expressar a metáfora sem apelar exclusivamente para o diálogo. Ademais, a mudança da subjetiva para a objetiva revela ao espectador a forma como Capitu é vista por Bentinho: como uma mulher sedutora, forte e inebriante. Tais relações indexicais colocam em dúvida o ponto de vista do narrador que, arrebatado pelo olhar de sua amiga, tenta convencer o leitor/espectador de que os indícios da suposta traição de sua esposa já se manifestavam na adolescência, e que a Capitu adulta já habitava a Capitu menina, “como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 1983, p. 160).

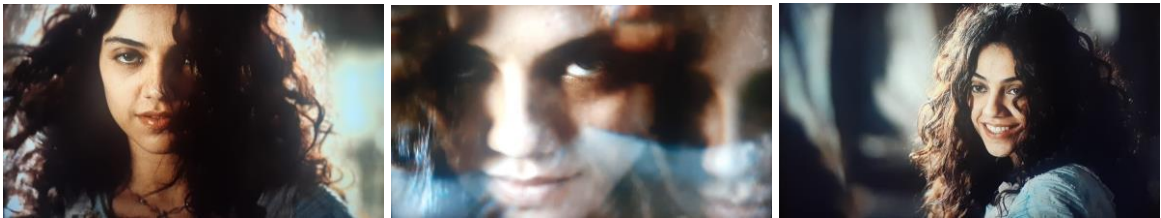


Figura 10: (a-b) Capitu é vista na subjetiva por Bentinho; (c) câmera volta à objetiva. Fonte: DVD *Capitu*.

Outro fator de manutenção da ambiguidade narrativa de *Dom Casmurro* em *Capitu* é a apresentação e caracterização de Ezequiel. Bento começa a levantar suspeitas a respeito da paternidade de seu filho no capítulo 112 de *Dom Casmurro*, quando o garoto completa cinco anos de idade. Inicialmente, Bento chama a atenção de sua esposa para o fato de Ezequiel gostar de imitar outras pessoas, e aponta que já lhe observou “até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos” (ASSIS, 1983, p. 133). Cinco capítulos adiante, o narrador relembra uma fala de Sancha, em que a amiga percebe semelhanças entre sua filha e Ezequiel. Bento discorda, alegando que o filho imita gestos alheios, e Escobar encerra a discussão dizendo que “as crianças que se frequentam muito acabam parecendo-se umas com as outras” (*ibid.*, p. 138). Em outra

⁴⁵ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1vtnjZ2XUymOufWar6zcBlxUis2BhdN9h/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

passagem, é Capitu quem observa semelhanças entre o filho e o finado amigo: “Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? [...] Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar” (*ibid.*, p. 147). Bento concorda e confessa ao leitor que “nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. [...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume” (*ibid.*, p. 148). Bento chega a destacar que até a voz do menino já parecia a mesma de Escobar. Anos depois, quando Ezequiel retorna da Suíça, Bento o descreve como “o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar” (*ibid.*, p. 158). Podemos perceber que nem todas as semelhanças entre Escobar e Ezequiel foram observadas primariamente por Bentinho, que as internaliza e intensifica à medida em que são apontadas pelas outras pessoas até se convencer de que o menino é a cópia fiel de seu amigo do seminário. Em alguns momentos, o narrador chega a desdizer o dito, alegando que o filho parece “um pouco mais baixo” e “menos cheio de corpo” em relação a Escobar, ou que José Dias acharia, no menino crescido, o próprio Bento. O veredito da semelhança, no entanto, fica a cargo da interpretação do leitor que, não dispondo de recursos visuais que lhe desempatem a dúvida, fica à mercê da ótica parcial e imprecisa do narrador.

Embora a solução da representação de Ezequiel também pareça parcial em *Capitu*, alguns elementos devem ser observados a fim de que o telespectador não seja ludibriado pela narração. Em *Dom Casmurro*, toda a descrição de Ezequiel não passa de mera possibilidade, que Peirce define como primeiridade. É possível que ele se pareça, de fato, com Escobar, como também é possível que tal semelhança só exista na cabeça paranoica de nosso narrador. A partir do momento em que Ezequiel ganha corpo e rosto em *Capitu*, a (não)semelhança parte da possibilidade para a existência, que é definida na teoria das categorias de Peirce como secundidade. Ainda que a escolha de Ezequiel se mostrar muito fiel à figura de Bento ou muito fiel à figura de Escobar suspenda, certamente, a questão da dúvida, Luiz Fernando Carvalho propõe uma solução um tanto criativa: materializa a personagem numa figura muito próxima à de Escobar, mas que ainda guarda semelhanças com a figura de Bentinho adolescente. Apesar de haver muita semelhança física entre Ezequiel e Escobar, toda a postura corporal do menino, comedida e suave, remete à Bentinho, contrastando completamente com a postura expansiva de Escobar. Ademais, é importante lembrar que Escobar é o único personagem representado pelo mesmo ator na adolescência e na fase adulta, acrescentando apenas a barba para lhe conferir ares de maturidade. Carvalho poderia ter usado, como foi o caso de Capitu e Bentinho, atores distintos para cada fase da vida de Escobar, e resgatar o ator adolescente ao final da trama no

papel de Ezequiel, a fim de enfatizar a semelhança que Bentinho tanto prega haver entre os dois. No entanto, a escolha por atores distintos (embora parecidos), somados ao efeito de *flashback* do rosto de Escobar sobre o rosto de Ezequiel na tomada em que Bento revê o filho⁴⁶, evidenciam a dúvida se a semelhança é real ou orquestrada pela mente ciumenta de Bento Santiago. Também a voz, naturalmente diferente, mas que Bento tanto afirma ser igual, nos aparece como um recurso indexical sutil para a manutenção da dúvida, o que não seria possível caso fosse utilizado o mesmo ator.

⁴⁶ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/10mKQ17-fjOkmzAnH21TLXfSuyJg3ppy3/view?usp=share_link

4 – ANTECEDENTES TELEVISIVOS E UMA NOVA PROPOSTA NARRATIVA NA TV

Desde sua criação, na década de 1950, a televisão brasileira passou por diversas fases, dentre as quais podemos destacar: a *elitista* (1960-1964), a *populista* (1964-1975), a do *desenvolvimento tecnológico* (1975-1985), a da *transição* e da *expansão internacional* (1985-1990), a da *globalização* e da *TV paga* (1990-2000) e a fase da *qualidade digital* (a partir dos anos 2000) (MATTOS, 2009). É possível identificar, na obra de Carvalho, a influência de muitas dessas fases. No entanto, a minissérie também dialoga com diversos outros formatos audiovisuais, resultando numa estética nada convencional. Também pode-se afirmar que *Capitu* causa inquietação por não pertencer propriamente a nenhum estilo de narrativa televisiva: ela não é exatamente sentimental, não é realista e está longe do naturalismo. A série flerta, em maior parte, com o pós-modernismo, embora também não possa ser classificada como tal, ao mesmo tempo em que se afasta da narrativa essencialmente clássica (PUCCI JR, 2012a). A série apresenta um estilo próprio, que Pucci Jr acredita ser o início de um processo de transformação na produção ficcional da televisão brasileira (*Ibid*). Tais fatos geram um questionamento bastante pertinente que irá nortear a análise aqui proposta: afinal, o que faz da minissérie *Capitu* uma produção tão inovadora na TV? Arlindo Machado salienta que:

Televisão é um termo muito amplo, que se aplica a uma gama imensa possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos. [...] Para se falar de televisão, é preciso definir o *corpus*, ou seja, o conjunto de experiências que definem o que estamos justamente chamando de *televisão*. (MACHADO, 2003, p. 19).

Nesse sentido, pretende-se, no presente capítulo, analisar os recursos utilizados na minissérie *Capitu* que rompem com os padrões hegemônicos da TV de sua época e tornam sua narrativa e concepção audiovisual um produto inédito no campo da teleficção. Almejando uma melhor compreensão da forma transgressora com que *Capitu* propõe uma nova linguagem narrativa na televisão, faremos uma breve retrospectiva da história da TV brasileira, com foco principal na teledramaturgia.

4.1 – Retrospectiva histórica da teledramaturgia

Quando sua primeira transmissão foi ao ar, em setembro de 1950, a televisão ainda era uma incógnita (RIBEIRO *et al*, 2010). Nas duas primeiras décadas, de caráter experimental, improvisavam-se técnicas de outros meios, como o rádio, cinema e teatro, até que a TV

desenvolvesse linguagem própria (MATHEUS, 2012).

De acordo com Cristina Brandão (2010), o principal gênero dramático a que se assistiu na televisão brasileira nos anos 1950 foi o teleteatro (Figura 11). Ele trazia para a TV um referencial da chamada “alta cultura” ao exibir clássicos da dramaturgia e literatura, além levar à telinha os atores mais representativos do teatro brasileiro. “De gêneros diversos, romântico, dramático, humorístico, policial ou terror, os teleteatros ocupavam quase todos os horários na programação (à tarde, à noite e de madrugada)” (BRANDÃO, 2010, p. 41).



Figura 11: Lia de Aguiar em *A Vida por um Fio*, primeiro teleteatro da televisão, em 1950⁴⁷

Enquanto a TV americana encontrava no cinema (e nas próprias produções de Hollywood) a infraestrutura de som e imagem necessárias para se fazer televisão, a TV brasileira buscou suas fontes no rádio. O teatro, por sua vez, ajudou a construir os formatos teledramáticos e emprestou seus profissionais, que (especialmente no caso dos atores) se tornaram populares ao grande público (BRANDÃO, 2010).

Jesús Martín-Barbero e Germán Rey nos contam que o teleteatro seria um programa de natureza paradoxal, porque ao mesmo tempo em que ascendia a uma mídia que permitia difusões de massa só alcançadas pelo rádio, não escondia sua vocação cultural originária, combinando produtos da tradição culta, até então reservados a um público selecionado, com as condições impostas pelas narrativas audiovisuais da televisão. (BRANDÃO, 2010, p. 40)

Brandão (2010) afirma que os teleteatros, exibidos em transmissões ao vivo, exigiam gastos significativos e a movimentação de equipes inteiras, desde atores até técnicos, cenógrafos, figurinistas e maquiadores. Os atores entravam em cena com diversas camadas de roupa, removendo gradativamente as peças conforme a mudança das cenas, porque não havia

⁴⁷ Fonte: <https://memoriadatv.com.br/noticia/2337/a-dramaturgia-na-primeira-decada-da-tv-do-teleteatro-a-telenovela-foi-um-pulo.html> Acesso em: 12/06/2023.

tempo para que o intérprete trocasse de roupa. Também tinham seus cabelos maquiados de branco em momentos que exigiam a representação da passagem do tempo, de modo a simular o envelhecimento. Era comum ocorrer imprevistos e, dada a situação da transmissão ao vivo e a impossibilidade de se fazer cortes ou edições, as produções iam ao ar deixando visíveis todos os “erros” da produção.

Mesmo imperfeita, notamos que, na primeira década da TV, havia uma silenciosa, mas determinante, evolução técnica nos seus bastidores, impulsionadas por um amorismo de suar a camisa. O novo veículo venceria, heroicamente, a precariedade dos recursos pelo entusiasmo de cada um de seus profissionais. (BRANDÃO, 2010, p. 48)

A autora acrescenta que a TV Tupi veio trazer do rádio a versão do formato em capítulos, utilizado nas radionovelas, marcando o início da produção das telenovelas. Até então, os teleteatros eram exibidos em grandes espetáculos, de apresentação única, que duravam horas. A primeira telenovela da TV brasileira, *Sua Vida Me Pertence* (TV Tupi) foi lançada em 1951 (Figura 12). Na primeira década da TV, as novelas ainda não eram frequentes na programação e eram apresentadas de duas a três vezes por semana. Somente a partir de 1963 a telenovela passou a ser diária (BRANDÃO, 2010).



Figura 12: Vida Alves e Walter Forster em cena da novela *Sua Vida me Pertence*, a primeira da TV, exibida em 1951⁴⁸

Segundo Brandão (2010), as primeiras novelas foram escritas, dirigidas e produzidas por profissionais do rádio, assim como o elenco também era formado por radioatores com experiência em radionovelas. O pessoal do rádio se esforçava para substituir a entonação radiofônica pela chamada “voz branca” da TV. O resultado era uma locução perfeita, mas a falta de familiaridade com as câmeras tornava a postura corporal inadequada (*Ibid*). Por outro

⁴⁸ Fonte: <https://memoriadatv.com.br/noticia/2337/a-dramaturgia-na-primeira-decada-da-tv-do-teleteatro-a-telenovela-foi-um-pulo.html> Acesso em: 12/06/2023.

lado, o pessoal do teatro tentava tornar sua postura corporal menos marcada e exagerada (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010), assim como utilizar um tom de voz mais baixo, uma vez que, diferente do público do teatro, a câmera da TV estava sempre muito próxima dos atores (BERGAMO, 2010).

Os anos 1960 marcam o início da massificação da televisão e seu estabelecimento como indústria, deixando de lado o caráter experimental e elitista. Nesta década começam a surgir os primeiros profissionais próprios da TV, não apenas especialistas de outras áreas incorporados (MATHEUS, 2012). Também foi o período de redefinição da dramaturgia televisiva. O teleteatro foi gradativamente sendo substituído por produções originais criadas especialmente para a televisão (BERGAMO, 2010).

Quando se fala em “experimentações” ou na criação de uma nova “linguagem”, Alexandre Bergamo explica que se trata das “controvérsias entre o campo artístico consagrado da dramaturgia, o teatro, e o novo campo que surgia, o da televisão” (BERGAMO, 2010, p. 73). De acordo com o autor, elas se expressam e encontram viabilidade distintiva através do uso instrumental técnico próprio da televisão, sendo a câmera o mais importante. “No entanto, a câmera representava uma possibilidade de distinção não só perante o teatro, mas também perante o rádio” (*Ibidem*). A câmera possibilitou que se buscasse novas formas de aproximação com outros dominantes da dramaturgia, que não o teatro. Assim, o cinema surge como referência e permanente fonte de inspiração e imitação. No entanto, sua significação social “está muito mais ligada à possibilidade de afirmação da televisão como instrumento distintivo tanto frente ao teatro quanto frente ao rádio, do que uma possibilidade de aproximação com o cinema propriamente dito” (BERGAMO, 2010, p. 74).

Os anos 1970 marcam a hegemonia da TV Globo perante as outras emissoras, tanto no sentido estético quanto no comercial (RIBEIRO *et al*, 2010). Também se destaca, nesse período, a consolidação da TV como meio de comunicação de massa e os debates acerca de seu papel social, sempre dividido entre conscientizar ou entreter seu público (*Ibid*).

Ribeiro e Sacramento (2010) explicam que a segunda metade da década de 1960 na TV brasileira foi marcada pela multiplicação de programas de entretenimento que abusavam de elementos popularescos e do jornalismo que trazia o “mundo cão”⁴⁹. No entanto, havia muita resistência por parte da crítica intelectualizada no país a esse tipo de programação. Ao final da

⁴⁹ Se refere à capacidade da reportagem policial de dar cores melodramáticas mais intensas e tornar interessantes temas e ocorrências capazes de pôr em desfile pessoas classificadas como “mendigos, indigentes, loucos, viciados, casais desajustados, ladrões”, conforme classificou o apresentador de televisão Jacinto Figueira Júnior. (ROXO, 2010, p. 178)

década, essa crítica constituiu um forte fator de pressão para a mudança de perfil da televisão brasileira na década seguinte.

No entanto, os autores afirmam que a transformação da TV Globo iniciou ainda na década de 1960, quando Roberto Marinho agregou novos profissionais para comandarem a administração, produção e programação da emissora. Walter Clark (nomeado diretor geral) e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni (diretor de programação/produção) reestruturaram a grade de programação da TV Globo, levando-a ao primeiro lugar na audiência e, aos poucos, consolidando sua liderança absoluta (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010).

Durante a década de 1970, a TV Globo se empenhou na renovação de sua programação, e começou a consolidar o que ficaria conhecido como “padrão Globo de qualidade”⁵⁰. O termo deriva de novas práticas adotadas pela emissora de forma a melhorar sua qualidade. Com o surgimento do videoteipe, a TV Globo passou a investir em produções gravadas e no uso do sofisticado equipamento de edição da época, o Editec. Passou também a privilegiar programas pré-gravados, de forma a reduzir a improvisação, a informalidade e o inesperado (*Ibid*).

A TV Globo passou a submeter sua produção a um conjunto de convenções formais que garantiu um estilo próprio à sua programação. Quando a emissora completou 15 anos, Artur da Távola, numa matéria especial do jornal *O Globo*, ressaltou as qualidades de sua produção: “ordem, arrumação, bom gosto médio, harmonia burguesa, espetáculo de vídeo quente, vale dizer, o mais possível planejado e controlado”. (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 119)

A partir de então, a teledramaturgia da TV Globo se modernizou: deixou de lado o estilo folhetinesco de tramas mirabolantes, ambientados em países exóticos e épocas remotas, e passou a investir em tramas mais realistas, de temas urbanos e diálogos coloquiais. A intenção era se aproximar do cotidiano do público e das questões da sociedade brasileira. Ribeiro e Sacramento (2010) acrescentam que esse movimento foi chamado de “abrasileiramento” da telenovela.

Entretanto, a modernização da teledramaturgia não teve início na TV Globo, mas na TV Tupi, com a exibição da novela *Beto Rockfeller* (1968-1969), que radicalizou a proposta realista ao utilizar diálogos rápidos, linguagem coloquial e reproduzir fatos cotidianos (Figura 13). “Além disso, buscava afastar a interpretação dos atores da tradição teatral – e melodramática – , da impostação da voz, das marcações rígidas e das expressões exageradas”⁵¹ (RIBEIRO e

⁵⁰ Segundo Boni, o termo “padrão Globo de qualidade” não foi cunhado pela própria emissora, mas uma invenção da imprensa, que notou a mudança de rumos na programação. (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 119)

⁵¹ Trecho de capítulo da novela disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nBruJeFpQ_s Acesso em: 12/06/2023.

SACRAMENTO, 2010, p. 124).



Figura 13: Luís Gustavo e Plínio Marcos em *Beto Rockfeller*, 1969⁵²

Por outro lado, *Irmãos Coragem* (1970), da TV Globo, inovou ao ser a primeira novela a contar com uma cidade cenográfica e grande quantidade de gravações externas (Figura 14). A emissora buscava “superar os limites impostos pelo ambiente do estúdio, com seus cenários restritos que aproximavam a TV da linguagem teatral” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 127).



Figura 14: Tarcísio Meira, Cláudio Cavalcanti, Macedo Neto e Cláudio Marzo em *Irmãos Coragem*, 1970⁵³

Em 1976 estreou *Escrava Isaura* (Figura 15), adaptação do romance homônimo de Bernardo Guimarães, que se tornou um sucesso de vendas internacionais, sendo comercializada para cerca de noventa países⁵⁴. “A internacionalização das novelas da TV Globo demonstra o quanto, nesse processo de modernização televisiva, a profissionalização foi crucial para o aumento da racionalidade administrativa, do planejamento, da qualidade e da abrangência dos

⁵² Fonte: <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/beto-rockfeller-50-anos-do-divisor-de-aguas-da-telenovela-brasileira> Acesso em: 12/06/2023.

⁵³ Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/irmaos-coragem-1a-versao/noticia/galeria-de-personagens.ghtml> Acesso em: 12/06/2023.

⁵⁴ Trecho de capítulo da novela disponível em: <https://redeglobo.globo.com/video/leoncio-se-encanta-com-isaura-em-escrava-isaura-1029185.ghtml> Acesso em: 12/06/2023.

produtos” (RIBEIRO e SACRAMENTO, 2010, p. 129).



Figura 15: Rubens de Falco e Lucélia Santos em *Escrava Isaura*, 1976⁵⁵

A década de 1980 marcou a redemocratização no Brasil após um longo período de regime militar. O afrouxamento da censura trouxe de volta os programas populares, o retorno do “jornalismo cão” e reacendeu o debate sobre qualidade na televisão. Temia-se o retrocesso das conquistas modernizantes da década de 1970 e a perda da “higienização” da programação televisiva (RIBEIRO *et al*, 2010). É, também, nesta década que surge uma nova emissora, o SBT. De acordo com Leticia Matheus,

A emissora foi capaz de aproveitar um duplo esvaziamento que a televisão sofreu depois do processo de “saneamento” da década anterior, pressionada pela intelectualidade e procurando legitimação entre as classes intelectuais. De um lado, havia uma brecha comercial referente ao mercado direcionado às classes C e D. De outro, um vazio no imaginário popular, depois que as emissoras passaram a buscar um novo padrão de qualidade, restando ao SBT resgatar e preservar esse tipo de programação popular que havia sobrado das outras emissoras. (MATHEUS, 2012, p. 195)

A autora acrescenta que esse movimento foi acentuado pela exibição de novelas mexicanas e investimento em programas de auditório como *Domingo Legal*, com Gugu Liberato, e *Programa do Ratinho*, com Carlos Massa. No entanto, Maria Celeste Mira (2010) explica que a elevação do padrão da TV Globo habituou os telespectadores a ver imagens e ouvir sons com alto nível de qualidade, obrigando as demais emissoras a melhorar seu padrão de produção. A autora aponta dois motivos:

Primeiro porque o público prefere sempre a imagem e o som de melhor qualidade, mesmo as classes populares que tendem a optar pela programação

⁵⁵ Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/escrava-isaura/noticia/personagens.ghtml>
Acesso em: 12/06/2023.

dita “popularesca”. Em segundo lugar porque, ainda que baseado em fórmulas consideradas “popularescas”, um programa bem produzido pode escapar dessa classificação, parecer menos “vulgar”, menos “grosseiro” e, com uma imagem mais aceitável, atrair anunciantes. Foi o que aconteceu com “A Praça é Nossa” e a nova programação do SBT. (MIRA, 2010, p. 168)

Ainda nos anos 1980, houve a ascensão da juventude como classe consumidora (MATHEUS, 2012). Realizou-se, então, um grande investimento em produtos televisivos voltados especificamente para esse público, como o seriado *Armação Ilimitada* (1985), da TV Globo (Figura 16), que incorporava gírias juvenis da época, edição estruturada em ritmo mais veloz, paródias e um texto que dialogava com diversas linguagens, de forma a garantir uma constante atenção do público⁵⁶ (CAMINHA, 2010).



Figura 16: Kadu Moliterno, Andréa Beltrão, André de Biasi e Jonas Torres em *Armação Ilimitada*, 1985⁵⁷

Os anos 1990 foram marcados pelo impacto do sistema a cabo dos canais pagos, a digitalização e a necessidade de reconfiguração do mercado televisivo (RIBEIRO *et al*, 2010). Nesta década houve uma intensificação das formas de conexão com o público, que se materializaram no sucesso de programas como *Você Decide* (1992) e *Linha Direta* (1999), que priorizavam, sobretudo, a interatividade. Este, mesclando elementos melodramáticos à linguagem jornalística e que, ao final de cada episódio, convocava o público a denunciar os acusados pelos crimes exibidos durante o programa; aquele, de base dramatúrgica, que convidava o telespectador a votar decidindo o final da história (*Ibid*).

Foi também na década de 1990, afirma Beatriz Becker (2010), que a novela *Pantanal* (1990), da TV Manchete (Figura 17), revolucionou a linguagem das telenovelas (já saturada pela repetição de velhas fórmulas), ameaçando a liderança absoluta da TV Globo. *Pantanal* trazia um ritmo mais lento, mais contemplativo e planos de longa duração que focalizavam mais

⁵⁶ Cenas do seriado disponíveis em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/armacao-ilimitada/noticia/armacao-ilimitada.ghtml> Acesso em: 12/06/2023.

⁵⁷ Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/armacao-ilimitada> Acesso em: 12/06/2023.

a paisagem do que os protagonistas, rompendo com o padrão hegemônico das telenovelas⁵⁸, marcado pelas edições rápidas e tomadas muito curtas, intercaladas por uma metralhadora de *spots* publicitários (*Ibid*). A telenovela provou que “índices de audiência expressivos não precisam estar vinculados apenas a produtos padronizados e estereotípicos, mas podem provir também de propostas de inovação e de desenlaçamento das rotinas” (BECKER, 2010, p. 243).



Figura 17: Marcos Winter e Cristiana Oliveira em *Pantanal*, 1990⁵⁹

Os anos 2000 foram a década da convergência digital e da produção transmidiática (MATHEUS, 2012). Tal convergência, propiciada pela digitalização dos meios, levou a TV brasileira da primeira década do século XXI a investir em estratégias de produção *cross media*⁶⁰ e a operar em sinergia com outros meios, como a internet, o celular e o cinema (FECHINE e FIGUEIRÔA, 2010). O período também foi marcado pela distribuição dos *realities shows* (possibilitados pelo processo de globalização e pela interatividade com o público conquistada na década anterior) e pela reaproximação entre cinema e TV. Embora os processos de divulgação e distribuição de filmes coproduzidos pela Globo Filmes nos anos 1990 já demonstrassem essa sinergia entre TV e cinema, foi somente na década de 2000 que as primeiras produções foram concebidas com ambas as mídias em mente (CAMPANELLA, 2011). Fachine e Figueirôa (2010) pontuam, ainda, que a obra *O Auto da Compadecida*, produzida e exibida originalmente como minissérie (1999) e posteriormente reeditada para o cinema (2000), foi uma peça fundamental para o desenvolvimento de outros projetos transmidiáticos no Brasil.

⁵⁸ Cenas da novela disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=piWlge_sRpg Acesso em: 12/06/2023.

⁵⁹ Fonte: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/pantanal-por-onde-anda-o-elenco-da-novela-31-anos-apos-exibicao-74121> Acesso em: 12/06/2023.

⁶⁰ De acordo com Elleström (2021), o termo sugere um “cruzamento de fronteiras entre mídias”. Traduzido para o português como “mídia cruzada” ou “cruzamento de mídias”, na prática, a estratégia *cross media* designa a utilização de diversos meios de comunicação para a veiculação de uma campanha, o que inclui veículos impressos, TV, rádio e mídias online.

A década de 2010 foi marcada pela chegada dos streamings no Brasil. Sob a promessa de praticidade e facilidade para acessar conteúdos audiovisuais, com disponibilidade para assistir de qualquer lugar a um custo acessível, os streamings logo conquistaram o apreço do público. Já no começo da década, no ano de 2011, uma das plataformas de streaming pioneiras do mundo chegou ao Brasil para revolucionar o mercado de consumo audiovisual: a Netflix. Com conteúdo diversificado e produções próprias, a Netflix acabou servindo como exemplo para as plataformas que surgiram depois. Em 2015 o Grupo Globo lançou a sua própria plataforma, o Globoplay. Com a vantagem de ter seu conteúdo atrelado à maior emissora de TV do país, a plataforma logo se destacou. No fim da década, novas plataformas chegaram ao Brasil, como o Prime Video e a Apple TV, ambas em 2019.

Durante a pandemia de Covid-19, o consumo de conteúdo em plataformas de streaming foi impulsionado, levando as empresas a observarem um aumento no número de assinantes e na visualização de conteúdos. O investimento em produções exclusivas também atraiu novos usuários, contribuindo para que o números continuassem crescendo. Nesse contexto, outras três plataformas chegam ao Brasil: a Disney +, o HBO Max e o Star +.

A chegada dessa nova tecnologia nas duas últimas décadas trouxe consigo uma inovação na produção de conteúdo audiovisual. O caráter *cross media* no audiovisual, que antes era praticamente limitado à interação entre cinema e TV, passou a ser multiplataforma. O Globoplay foi a plataforma que melhor utilizou dessa estratégia, apostando na elaboração de conteúdos voltados tanto para a exibição na TV, quanto no cinema e no streaming.

Este recurso também viabilizou a produção de conteúdos audiovisuais que, assim como o diretor Luiz Fernando Carvalho, se ocupam da contação de histórias e da disseminação da cultura brasileira. É o caso da série *Cidade Invisível*, desenvolvida por Raphael Dracon e Carolina Munhóz, a história foi adaptada por Carlos Saldanha e distribuída pela Netflix no ano de 2021. Inspirada em lendas do folclore brasileiro, a história se passa no Rio de Janeiro dos dias atuais e conta a história do detetive Eric, da Polícia Ambiental que, ao investigar um assassinato, descobre um universo habitado por criaturas míticas geralmente invisíveis aos olhos humanos.

4.2 – O que há de novo em *Capitu*?

Numa tentativa de periodização, Lopes (2009) classifica a telenovela brasileira em três fases: sentimental (1950-1967), realista (1968-1990) e naturalista (desde 1990). A fase sentimental, segundo a autora, refere-se aos “dramalhões feitos para fazer chorar” (LOPES, 2009, p. 24). A

fase realista, por sua vez, está ligada às “críticas da realidade social, cultural e política do país” (*Ibidem*). Já a fase naturalista, segundo Pucci Jr (2012b), diz respeito ao *parecer real*, à adequação da narrativa ao que o senso comum considera real.

A partir de meados dos anos 1970, afirma Becker (2010), as redes de TV brasileiras (principalmente a TV Globo) passaram a buscar uma ampliação do mercado, expandindo sua produção de ficção televisiva para os seriados e minisséries.

Importante ressaltar que, embora a telenovela seja o maior produto da teledramaturgia brasileira (LOPES, 2009), o que a torna, muitas vezes, uma espécie de modelo a ser seguido pelos demais formatos teleficcionais, foi o surgimento de novos formatos como os seriados e minisséries que permitiu “experimentar novas possibilidades narrativas e temáticas, sobretudo porque a faixa de horário em que eram exibidos os deixava menos submissos às censuras externa e interna” (BECKER, 2010, p. 244). As emissoras de TV costumavam evitar propostas inovadoras sob o receio da perda de audiência, e por esta razão, tendiam a repetir velhas fórmulas à exaustão. No entanto, para realizar escolhas mais assertivas, a telenovela traz para o seu domínio os resultados já conquistados nos campos do seriado e da minissérie (*Ibid*).

Capitu surge, então, como uma dessas possibilidades de inovação da narrativa televisiva. Contrariando o modelo hegemônico de sua época, a minissérie foge ao estilo naturalista ao adotar uma estética que mescla diferentes concepções audiovisuais e rejeitar o efeito da verossimilhança. A estética *fake* composta pelos anacronismos, animais feitos de madeira e figurantes de papelão⁶¹ (apenas para citar alguns exemplos) já era vista no cinema, mas ainda uma novidade para a televisão (Figura 18). Apesar das afirmações de que *Capitu* seria “cinema na TV” (PUCCI JR, 2012a) devido às inúmeras referências cinematográficas, é inegável que a minissérie também tenha se servido de uma variedade de linguagens televisuais em sua composição (*Ibid*).



Figura 18: (a) Sr. Pádua segura um passarinho de madeira; (b) Capitu dança em torno dos figurantes de papelão.
Fonte: DVD *Capitu*

⁶¹ Os figurantes feitos de papelão são obra do artista plástico Raimundo Rodriguez, responsável pela Cenografia e Produção de Arte da minissérie.

Pucci Jr argumenta que “*Capitu*, à primeira vista, parece destoar do que se faz na televisão brasileira porque não é narrativamente clássica ou moderna e apresenta diferenças em relação à narrativa pós-moderna” (PUCCI JR, 2012a, p. 35). O caráter pós-modernista empregado na minissérie (ainda que de forma mais comedida se comparado a produções como *Hoje é Dia de Maria*⁶²), tem como um de seus princípios a “não-exclusão *a priori* de espectadores sem um repertório sofisticado” (PUCCI JR, 2010, p. 13). Vera Follain de Figueiredo esclarece:

Se a obra moderna de ficção era, por definição, uma obra difícil de interpretar, despertando um sentimento de estranheza, causando um choque no leitor, a obra pós-moderna quer se fazer passar como algo familiar, cabendo ao público com mais repertório desconfiar dessa familiaridade e recuperar sua dimensão complexa, encoberta por esta aparente simplicidade. (FIGUEIREDO, 2010, p. 62)

Isso significa que foram acentuadas, na produção de Carvalho, as operações com elementos familiares ao grande público e mescladas linguagens clássicas e modernistas, de forma a tornar a trama inteligível (PUCCI JR, 2010).

Os primeiros casos de pós-modernismo na televisão brasileira, segundo o autor, surgiram em meados dos anos 1980, a partir do seriado *Armação Ilimitada* (PUCCI JR, 2012b). *Capitu* guarda, ainda, outras semelhanças com a referida série, como a gravação feita no espaço de um galpão e a quebra da quarta parede. Em diversos momentos da narrativa de *Armação Ilimitada*, um personagem olhava para a câmera, como se estivesse conversando com o espectador (CAMINHA, 2010). Em *Capitu*, o narrador Dom Casmurro faz o mesmo⁶³. Também converge entre as duas obras o interesse em alcançar um público jovem. Enquanto *Armação Ilimitada* o faz através de uma linguagem permeada de gírias juvenis e ritmo veloz, *Capitu* o materializa através da incorporação do *rock and roll* e da música *pop*⁶⁴, conforme o diretor Luiz Fernando Carvalho relatou à revista *Veja* (MARQUES, 2009).

Capitu foi gravada na sede do Automóvel Club do Brasil, um palácio em ruínas localizado no centro do Rio de Janeiro, devido ao baixo orçamento destinado à produção da

⁶² Exibida pela TV Globo em 2005, a minissérie foi inspirada em uma seleção de contos populares brasileiros. Também idealizada e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, inspirou a criação do Projeto Quadrante após seu grande sucesso de audiência.

⁶³ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1fQIkSKFbhWVqQLdpIDjh076yeJQXGVEv/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁶⁴ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1v2q9loQHTJzLGjySNJN5UxYG2PFJICQO/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

minissérie. Embora o uso de textos clássicos da literatura, a escassez de elementos cenográficos e a linguagem extremamente teatral remeta, de certa forma, ao teleteatro das décadas de 1950 e 1960, há de se destacar uma grande diferença: a qualidade⁶⁵. Apesar dos intensos esforços de toda a produção envolvida, o teleteatro carregava consigo toda a precariedade da falta de recursos tecnológicos e do inesperado ocasionado pela transmissão ao vivo (BRANDÃO, 2010). Já *Capitu* surge na época da digitalização, tendo à sua disposição toda a gama de recursos audiovisuais desenvolvidos pela TV nas cinco décadas anteriores. O uso das câmeras de cinema foi um grande diferencial para a obtenção de uma imagem e som de qualidade, bastante superiores aos que eram veiculados na TV da época⁶⁶. A minissérie explora, inclusive, a própria questão do baixo orçamento como forma de se fazer algo diferenciado na televisão, por exemplo, transformando a imagem do galpão abandonado em um teatro.

É possível, ainda, encontrar na minissérie toda sorte de relações intermediáticas. As referências audiovisuais, que vêm de todas as partes, raramente se revezam em cena: linguagens teatrais, musicais, televisivas, artísticas e cinematográficas aparecem juntas na telinha. Apenas para citar algumas referências intermediáticas: Dom Casmurro, narrador da trama, ao quebrar a quarta parede e interpelar seu público, homenageia tanto o teatro de Brecht⁶⁷ quanto a montagem cinematográfica de Fellini⁶⁸ em *E la Nave Va*, onde seu protagonista-narrador utiliza o mesmo recurso (PUCCI JR, 2012b). A caracterização do personagem Dom Casmurro, por sua vez, tem suas origens na *Commedia dell'arte*⁶⁹, na figura do Pierrô, mas também muito se assemelha à figura do *Clown*⁷⁰ de Fellini. A iluminação das cenas, marcadas pelo jogo de luz e sombra e fortes contrastes, faz referência às pinturas do período barroco. Por outro lado, o recurso da projeção de sombras na parede, muito utilizada para acentuar a dramaticidade das

⁶⁵ O conceito de qualidade em televisão ainda carece de um consenso, podendo divergir entre diferentes usos e intenções. O sentido que lhe atribuímos aqui é puramente técnico, ou seja, “a capacidade de usar bem os recursos expressivos do meio: a boa fotografia, o roteiro coerente, a boa interpretação dos atores, a indumentária de época convincente, etc” (MACHADO, 2003, p. 24).

⁶⁶ Em entrevista à pesquisadora Daniella Oliveira, o diretor de fotografia da minissérie *Capitu*, Adrian Teijido, explicou que “foi utilizada uma Câmera Arriflex D-21, câmera digital muito cinematográfica que captava as texturas como se estivesse usando película, ou seja, dava à cena uma textura fotográfica”. Essa câmera foi introduzida pela Arri - empresa alemã que projeta e fabrica equipamentos profissionais para o audiovisual, focando na indústria cinematográfica - em 2008 para substituir a Arriflex D-20. (OLIVEIRA, 2020, p. 69)

⁶⁷ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti-aristotélico. Informações disponíveis em: https://www.ebiografia.com/bertolt_brecht/ Acesso em: 03/08/2022.

⁶⁸ Federico Fellini (1920-1993) foi um dos principais cineastas do neorealismo, que organizou o cotidiano como um espetáculo ambulante, extravasando sobre o real, em negação à heterogeneidade dos dois mundos, suprimindo não somente a distância, mas a própria distinção do espectador e do espetáculo (NEPOMUCENO, 2015, p. 70).

⁶⁹ A *commedia dell'arte* surge na Itália do século XVI e já é por sua natureza um teatro do povo, que nasce nas praças públicas, em oposição ao teatro erudito construído a partir da literatura. Diante da plateia, parodiava a vida dos mais abastados. Suas personagens fixas foram inspiradas no carnaval e até hoje fazem parte dessa festa popular. As três principais são: o Pierrô que amava a Colombina, que era amada também por Arlequim (PIERRE COCA, 2013, p. 11).

⁷⁰ Do filme “I Clowns”, de 1970.

cenas, tem suas origens no cinema expressionista, e se consolidou no cinema *noir*⁷¹. As intrusões do narrador nas próprias lembranças, marcada pelo uso da visão subjetiva, por sua vez, apresenta forte característica do filme de *voyeurismo*⁷². As imagens em preto e branco inseridas na série, assim como os textos em tela, remetem ao cinema mudo⁷³. Já a divisão dos capítulos em cartelas e intertítulos remetem tanto ao cinema mudo, quanto aos atos das óperas e às radionovelas. O efeito de colagem e repetições da abertura da série e das cartelas dos intertítulos, por sua vez, remetem ao movimento dadaísta⁷⁴. Os figurinos oitocentistas dos personagens da trama contrastam com os trajes contemporâneos utilizados pelos figurantes, configurando uma combinação de mídias que mescla o clássico ao contemporâneo. Há ainda um sem-número de exemplos como estes, onde as relações entre as mais diversas mídias se manifestam na minissérie⁷⁵. No entanto, o ritmo e a frequência com que tantas referências intertextuais se apresentam no quadro, ainda era algo inédito na TV.

Além das inúmeras referências intermediárias e diálogos com os mais diversos suportes artísticos, *Capitu* também parece se revezar constantemente entre o emprego de linguagens televisivas já conhecidas e experimentações completamente novas. Hogan utiliza o termo “esquema processual” para definir “as estruturas cognitivas abstratas que fornecem condições para o conhecimento” (HOGAN *apud* PUCCI JR, 2012a, p. 31). Segundo Pucci Jr, a relação intertextual com produtos televisivos precisa ser pensada em termos de esquemas cognitivos.

É necessário um esquema específico, por exemplo, para que as duas temporalidades de *Capitu*, a da história do século XIX e a dos ambientes e figurantes do século XXI, sejam entendidas como pertencentes um único tempo. Em outras palavras, trata-se de fazer uso de um esquema que não se coaduna com os utilizados para interpretar narrativas clássicas, cuja temporalidade é contínua e homogênea, nas quais, por exemplo, um flashback é compreendido como uma representação do passado do presente narrativo. (PUCCI JR, 2012a, p. 39-40)

Logo, o que ocorre em *Capitu* se trata de uma revisão dos esquemas: o uso de esquemas

⁷¹ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1-F2k95IpgnFmGfdbl_x8KxT6hvWA3GCh/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁷² Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1QYy8PxZt0pJD_-fiaG1yaSmGwSQUyOWA/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁷³ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1dcBYnBh9YD9OXLtPZupsJunydi8X9rTM/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁷⁴ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1SIddYCCrPpumHCxDU1QhHOxNGftqANwA/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁷⁵ Nos capítulos seguintes, abordaremos de forma mais detalhada os elementos mencionados neste parágrafo, tal como as formas de relação entre as mídias, previamente apresentadas no Capítulo 2: Introdução ao conceito de Intermedialidade.

circulantes na TV brasileira, ainda que não hegemônicos, em que os espectadores podem se apoiar para tornar a narrativa inteligível, mas que em décadas anteriores seria inapreensível a um público pouco familiarizado a transgressões da narrativa clássica (PUCCI JR, 2012a). O autor defende que o salto cognitivo realizado pelo público para assimilar os esquemas revisados é muito menor do que o necessário para assimilar novos esquemas, uma vez que lidar com esquemas transgressivos exige treino e tempo para sua compreensão. *Capitu* realiza o contrário de sua antecessora no Projeto Quadrante, *A Pedra do Reino* que “sem qualquer compensação, era repleta de estruturas de agressão que rompiam quaisquer expectativas de familiaridade” (PUCCI JR, 2010, p. 14). O resultado foi a frustração da audiência⁷⁶, que colocou a TV Globo em terceiro lugar no IBOPE em todos os dias de sua exibição⁷⁷. Os esquemas revisados utilizados em *Capitu*, por sua vez, absorvem impactos menores devido aos pontos em comum com esquemas já devidamente compreendidos (PUCCI JR, 2012a).

Capitu foi inovadora tanto do ponto de vista estético quanto técnico. O diretor Luiz Fernando Carvalho transformou a câmera subjetiva ao criar uma lente especial para este tipo de cena: uma retina de cerca de 30cm de diâmetro, cheia de água, apelidada de “lente Dom Casmurro” (Figura 19). O recurso cria uma dimensão ótica a partir da refração da água. “A lente foi encaixada à frente da câmera para dar à imagem uma textura aquosa, como o mar de ressaca dos olhos de Capitu, e também simbolizar o estado psicológico de Dom Casmurro, personagem que flutua ou é arrastado pelas águas do tempo” (MEMÓRIA GLOBO *apud* MARQUES, 2009, p. 26).

⁷⁶ *A Pedra do Reino* estreou com 12 pontos no IBOPE. Informações disponíveis em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1906200707.htm> Acesso em 13 jan. 2023.

⁷⁷ A título de comparação, *Capitu* estreou com a marca de 17 pontos no IBOPE, alcançou 16 no segundo capítulo, e encerrou com uma média de 15 pontos de audiência (PIERRE COCA, 2013). Embora a minissérie não tenha alcançado os 20 pontos desejados pela emissora (*Ibid*), Pucci Jr argumenta que, “para uma microssérie que opera com esquemas de espantosa heterogeneidade frente à *classical television*, não é desprezível que alguns milhões de pessoas tenham ficado diante dos aparelhos de TV” (2012a, p. 35). Além disso, *Capitu* ocupou o primeiro lugar no IBOPE durante toda sua exibição. Informações disponíveis em: <https://www.estadao.com.br/cultura/capitu-estreia-bem-e-lidera-audiencia-no-horario/> Acesso em: 13/01/2023.

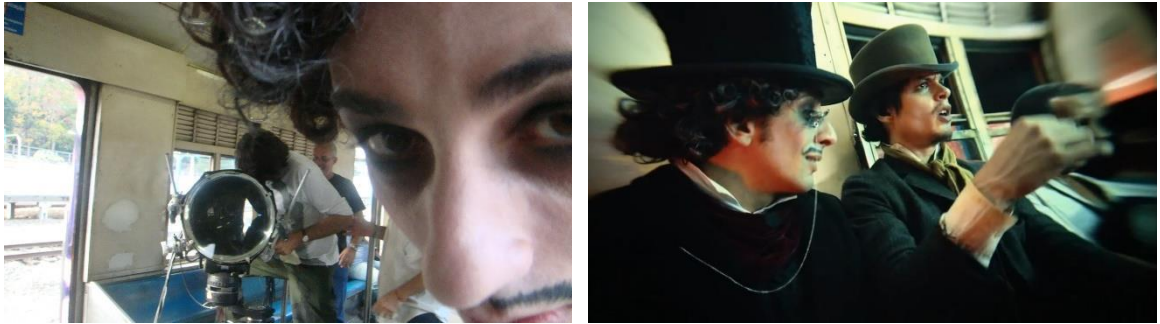


Figura 19: (a) Ao fundo, Luiz Fernando Carvalho marca o quadro da cena de abertura da minissérie onde Dom Casmurro está no interior do trem (é possível observar a grande lente de água acoplada à câmera)⁷⁸; (b) Resultado estético criado pela retina. Fonte: DVD *Capitu*

4.3 – *Capitu* além da tela

Em conformidade com a década de sua estreia, período em que a TV buscava maior aproximação com a internet e os meios digitais, a minissérie inovou, mais uma vez, ao apostar em ações interativas e de caráter transmidiático para promover seu lançamento. A ação *Passe adiante*, *Capitu* foi realizada através de uma estratégia de “DVDCrossing” em que cerca de dois mil DVDs contendo um videoclipe e imagens inéditas da minissérie foram deixados em diferentes locais públicos de cinco capitais brasileiras: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Brasília. O site Memória Globo explica a dinâmica: “Quem achou os DVDs recebeu instruções para assistir, dar a sua opinião sobre a obra no site e repassar o material para outra pessoa a fim de criar uma corrente cultural”⁷⁹. Para a publicação destas opiniões foi criado o site www.passeadiantecapitu.com.br (Figura 20).

⁷⁸ Foto de arquivo disponível na galeria do diretor:

<https://luizfernandocarvalho.com/projeto/capitu/#&gid=gallery-6768&pid=17> Acesso em: 21/09/2023.

⁷⁹ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/capitu/noticia/capitu.ghtml> Acesso em: 26/10/2023.

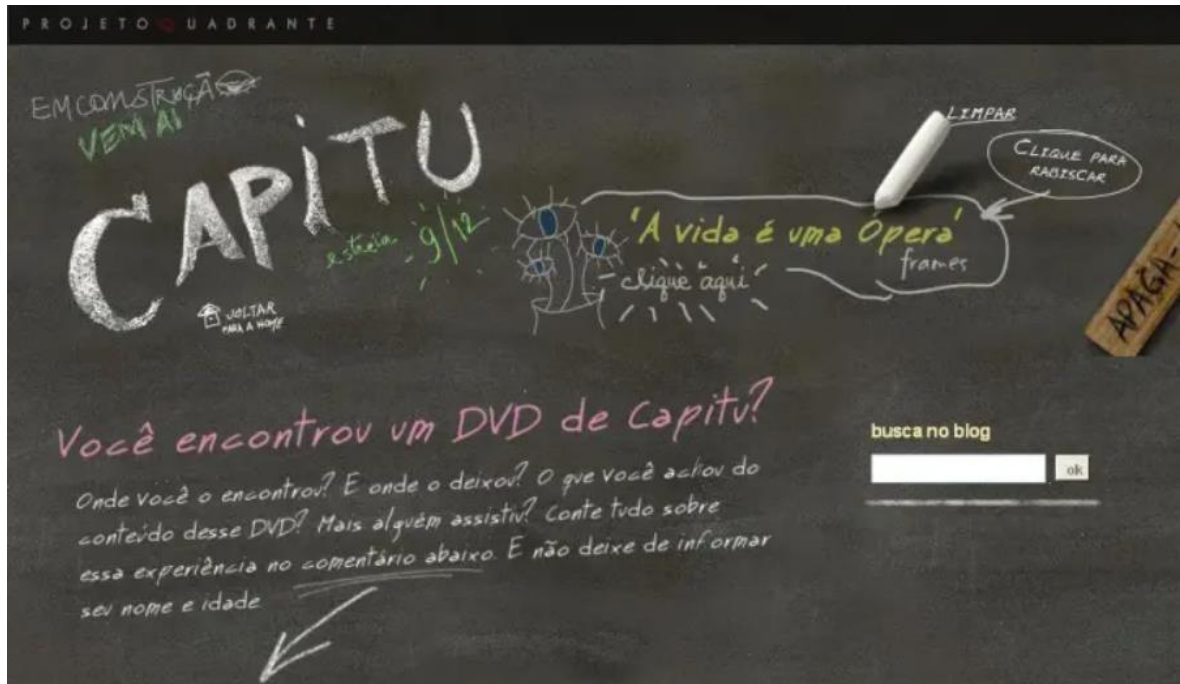


Figura 20: Imagem de capa do site criado para que anônimos se encontrassem para contar o que acharam da experiência interativa e da nova produção da TV Globo. Fonte: WordPress⁸⁰

A TV Globo também promoveu a maior leitura coletiva já realizada da obra de Machado de Assis na internet através da ação *Mil Casmurros*⁸¹. O livro *Dom Casmurro* foi dividido em mil partes para que os internautas pudessem ler e gravar os trechos no site www.milcasmurros.com.br (Figura 21). Ao final da ação, seria disponibilizado o registro em áudio e vídeo da obra na íntegra lida por mil pessoas. O Memória Globo afirma que, “Para dar o pontapé inicial, personalidades como Fernanda Montenegro, Romário, Camila Pitanga, Maurren Maggi, Regina Duarte, André Abujamra, Fernanda Lima, Elke Maravilha, Roberto Farias e Ferreira Gullar gravaram suas colaborações para o site”.⁸²

⁸⁰ Disponível em: <https://fernandoluz.wordpress.com/2008/12/10/capitu-milcasmurros-passe-adiante-capitu/>
Acesso em: 26/10/2023.

⁸¹ O vídeo explicativo da campanha está disponível em: https://drive.google.com/file/d/1x2-jKFduu3uk-E3aQ3ArFgejMGYyNExa/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

⁸² Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/capitu/noticia/capitu.ghtml>
Acesso em: 26/10/2023.



Figura 21: Captura de tela do site criado para que os internautas pudessem ler e gravar trechos da obra Dom Casmurro. Fonte: WordPress⁸³

De acordo com o site da Live, agência responsável por ambas as ações, a “TV Globo estava brigando para manter contato com a nova geração de pessoas que eram muito mais conectadas à internet do que à TV”⁸⁴. A estratégia vai de encontro ao objetivo do diretor Luiz Fernando Carvalho de aproximar a obra clássica de Machado de Assis a um público mais jovem, como veremos nos capítulos seguintes. A partir da ação, afirma a agência Live, “A literatura se tornou um tópico positivo de discussão em toda a internet. Quase 106 milhões de pessoas foram expostas a notas de imprensa relacionadas à minissérie e 33 milhões de brasileiros a assistiram”⁸⁵. Como resultado, a campanha *Mil Casmurros* foi duplamente premiada: levou o Ouro de PR no Cannes Lions e também no El Ojo, festival da indústria publicitária da Ibero-América.

⁸³ Disponível em: <https://fernandoluz.wordpress.com/2008/12/10/capitu-milcasmurros-passe-adiante-capitu/> Acesso em: 26/10/2023.

⁸⁴ Disponível em: <https://live.tt/pt/trabalhos/mil-casmurros/> Acesso em: 26/10/2023.

⁸⁵ Disponível em: <https://live.tt/pt/trabalhos/mil-casmurros/> Acesso em: 26/10/2023.

5 – A LINGUAGEM DO CINEMA NA TV: DIÁLOGOS E APROXIMAÇÕES

Embora tenha sido traduzida da literatura objetivando sua veiculação na TV, a minissérie *Capitu* apresenta uma série de recursos audiovisuais advindos da linguagem cinematográfica. Cristina Brandão afirma que essa “troca” entre TV e cinema nasce na década de 1950, onde a dramaturgia se tornou um “laboratório permanente de experiências televisivas”:

A dramaturgia, aliada à estética cinematográfica, irá constituir-se num laboratório permanente de experiências televisivas durante toda a década da TV ao vivo. Os anseios de se atingir um programa que trouxesse o prestígio aos canais, somados ao ideal de se fazer algo artístico na televisão, como se fazia no cinema, foram responsáveis pela aproximação do meio eletrônico com o vasto acervo da literatura e da dramaturgia e com técnicas cinematográficas (BRANDÃO, 2010, p. 38-39).

Arlindo Machado (2003), por sua vez, contrapõe esta ideia ao afirmar que o apreço pela televisão, geralmente, é interpretado como ignorância ou desequilíbrio mental; enquanto o amor pela literatura e outras formas sofisticadas de arte é visto como sinônimo de educação, refinamento e elevação do espírito. O autor afirma, ainda, que esta visão equivocada em relação à TV deve-se, muitas vezes, à falta de referências sofisticadas deste meio, através das quais se possa gerar parâmetros positivos e negativos (no sentido produtivo do termo), ao invés de basear as produções televisivas apenas num pragmatismo desinformado. Assim como não se fala em “cinema de qualidade” ou “literatura de qualidade”, falar em “televisão de qualidade” expõe um certo preconceito acerca da própria televisão, alerta Machado (2003), como se a TV “por natureza” não tivesse qualidade, ou pudesse ser considerada menos “artística” do que os outros meios.

Por outro lado, conforme declarou o próprio diretor Luiz Fernando Carvalho, a proposta da minissérie resultou de um esforço no sentido de utilizar soluções funcionais do cinema na televisão (PUCCI JR, 2012b, p. 225). Maria Carmem Jacob de Souza, por sua vez, remonta essa tendência aos anos 1980, período a partir do qual os diretores de televisão passam a explorar a linguagem audiovisual dentro da TV para solucionar problemas que fogem ao realismo e melodrama dos anos 1970:

Uma outra importante característica demandada pelos representantes dessa tendência tem sido a importância do diretor para desenvolver formas de expressão próprias para o meio televisivo e para a telenovela que sejam fruto da incorporação adequada de outro meio expressivo, como o cinema. Incorporações que devem preservar e desenvolver a particularidade da televisão e dos recursos tecnológicos que lhe são próprios. A preocupação dos diretores com a construção de uma linguagem própria da telenovela, também, traduz um dos temas centrais do campo presentes nas disputas em torno de

critérios de consagração e reconhecimento (SOUZA, 2004, p. 217).

Para Christian Metz (1971), o que se denomina audiovisual, com efeito, é um grupo de linguagens vizinhas e que compreendem o cinema, a televisão, o rádio, fotografia, fotonovela, desenho animado, etc. Nesse sentido, François Jost considera que “cinema e televisão são mais que próximos, na medida em que mobilizam os mesmos códigos” (JOST, 2010, p. 31). Jost afirma, porém, que devido ao fato de o cinema ser de mais fácil consecução, frente às condições técnicas da época, nasce quase trinta anos antes da TV (*Ibid*, p. 42). Há, todavia, segundo Arlindo Machado (1997), uma longa tradição de diálogo e colaboração entre cinema, televisão e meios eletrônicos em geral:

A situação atual da indústria do audiovisual está marcada pelo hibridismo das alternativas. O cinema lentamente se torna eletrônico, mas, ao mesmo tempo, o vídeo e a televisão também se deixam contaminar pela tradição de qualidade que o cinema traz consigo ao ser absorvido. (MACHADO, 1997, n.p)

Nesse sentido, pretende-se, no presente capítulo, explorar as aproximações entre cinema e TV observados na minissérie *Capitu*, as possíveis referências a obras cinematográficas e a apropriação⁸⁶ de linguagens audiovisuais. Importante ressaltar, conforme Cañizal propõe, que “perspectiva, iconografia, iconicidade e intertextualidade, para não citar outros, fazem parte, com variados graus de intensidade, dos construtos que circulam na comunicação audiovisual” (CAÑIZAL, 2012, p. 25).

De acordo com a classificação proposta por Rajewsky (2005), o conceito de Intermedialidade abrange pelo menos três formas possíveis de relação, sendo elas: 1- transposição midiática; 2- combinação de mídias; 3- referências intermidiáticas⁸⁷.

Logo, serão analisadas, sob uma perspectiva intermidiática, as aproximações entre a minissérie e a alegoria da caverna de Platão - um dos primeiros referenciais das salas de cinema; a psicanálise de Freud numa perspectiva cinematográfica; o cinema *noir*; o filme de voyeurismo; o cinema mudo; a montagem de Fellini; o cinema da opacidade; as relações intermidiáticas com outros filmes, como: *E la Nave Va*, *Dogville* e *Anna Karenina*; e relações intermidiáticas entre cinema, TV, teatro e literatura.

⁸⁶ Atribuimos, aqui, o sentido de apropriação como “o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura. Reinsere um dado material num sistema onde ele circula associado a uma nova “função-autor”, para usar o termo de Michel Foucault” (VILLA-FORTE, 2019, p. 20).

⁸⁷ Ver capítulo 2: Introdução ao conceito de Intermedialidade.

5.1 – O cinema na TV

Conforme observam Arlindo Machado e Comolli, não há texto de história do cinema capaz de estabelecer com precisão uma data ou um marco que possa afirmar: aqui começa o cinema (MACHADO, 1997, n.p). Machado afirma, por sua vez, que “a primeira sessão de cinema nos moldes em que a conhecemos hoje, ou seja, numa sala pública de projeções, aconteceu há mais de dois mil anos” (1997, n.p). O autor se refere à “alegoria da caverna”, de Platão. Segundo Machado (1997), a luz que projeta as sombras na parede da caverna é artificial, obtida através de um fogo que queima por detrás dos prisioneiros, lembrando os carvões do aparelho de projeção⁸⁸. Não somente Platão simula uma sala de projeções em sua alegoria, como parece ter sido uma espécie de precursor para um estilo cinematográfico que só viria se firmar nos anos 1940. O artifício do uso das sombras projetadas na parede como recurso para caracterizar o suspense e o desconhecido se popularizou no formato cinematográfico que ficou conhecido como *film noir*⁸⁹. De acordo com Julio Pinto (2010), o recurso funcionava como “um grande auxiliar cênico na falta dos efeitos especiais contemporâneos” (p. 159) e incitava o terror, orquestrado pelo teatro de sombras. Friedrich Wilhelm Murnau, cineasta do expressionismo alemão e diretor de filmes renomados como “Nosferatu” (1922), foi uma das principais influências do estilo *noir*. Murnau teve sua obra referenciada em *Capitu* através de seus aspectos visuais. *Fausto: uma tragédia*, poema escrito como peça de teatro em 1808 por Johann Wolfgang von Goethe, foi recriado para o cinema em 1926 por Murnau (PIERRE COCA, 2013b). *Fausto* é citado diretamente no segundo capítulo da obra de Machado de Assis, quando Dom Casmurro evoca lembranças de seu passado e reclama “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?” (ASSIS, 1983, p. 19). Na minissérie *Capitu*, essa passagem do livro é representada por um Dom Casmurro aterrorizado, cercado por diversas sombras projetadas na parede, que representam seus fantasmas⁹⁰ (Figura 22-a). Este recurso visual se faz muito presente na obra de Murnau (Figura 22-b), em que os personagens se veem constantemente rodeados pelas sombras, enfatizando a atmosfera trágica da narrativa (PIERRE COCA, 2013b, p. 7).

⁸⁸ Sistema de iluminação das máquinas de projeção cinematográficas, utilizado até meados dos anos 1950, quando passou a ser substituído por lâmpadas incandescentes/Xenon (DIB, 2021, p. 30).

⁸⁹ A classificação foi cunhada em 1946 pelo crítico francês Nino Frank para se referir a um tipo de longa-metragem de suspense que estava em voga nos anos 1940, com ambientação urbana, temática criminal e anti-heróis. O visual costumava ter fortes influências da corrente cinematográfica conhecida como expressionismo alemão e da técnica de claro/escuro do pintor barroco Caravaggio (daí a escolha do termo “noir”, que significa “preto” em francês). Informações disponíveis em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-um-filme-noir/> Acesso em: 03/08/2022.

⁹⁰ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1p55rxMmICPwa3H5eFAFB0-fRtZdncjsv/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.



Figura 22: (a) Bentinho visualiza inquietas sombras. Fonte: DVD *Capitu*; (b) *frame* do filme *Fausto*⁹¹

Dois mil anos depois de Platão profetizar o cinema com sua alegoria da caverna, Sigmund Freud tentará se dar conta do funcionamento de nossa vida psíquica por meio de uma metáfora óptica. De acordo com Arlindo Machado (1997), ainda que o pai da psicanálise nunca tivesse chegado a se referir ao cinema propriamente dito em seus textos, se aproximava de seu dispositivo significante sempre que tentava “ilustrar” com exemplos concretos o funcionamento do mecanismo psíquico: “Devemos representar o instrumento que executa nossas funções mentais como semelhante a um microscópio composto, a um aparelho fotográfico ou algo desse tipo” (FREUD *apud* MACHADO, 1997, n.p). E acrescenta que o lugar psíquico corresponde a um ponto do aparelho em que se forma a imagem (MACHADO, 1997).

Por mais que Freud se insurja contra a imagem, diz Machado (1997), é de imagens que ele trata a maior parte do tempo. A psicanálise, por outro lado, contemporânea do cinema, durante muito tempo ignorou a ideia, depositando toda sua fê na *palavra* como elo de contato com o inconsciente:

Tudo porque o analista não pode olhar diretamente para a nossa tela interior, nem podemos projetar para fora as imagens que forjamos em algum lugar dentro de nós mesmos, dependendo, em consequência, da mediação da fala para exteriorizar as paisagens do imaginário. A natureza nos deu um aparelho fonador, mas não nos deu um cinematógrafo incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens do cinema interior. (MACHADO, 1997, n.p)

Se, por um lado, a psicanálise defende a palavra como único recurso capaz de externalizar as imagens de nosso inconsciente, *Capitu* o faz através de uma tradução das palavras de Machado de Assis⁹² para a linguagem audiovisual. No capítulo intitulado *O tratado*, Bentinho, ainda adolescente, caminha com José Dias pelo passeio público e vê cair uma

⁹¹ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Ow2YQaIcSy8> Acesso em: 08/08/2022.

⁹² ANEXO B.

senhora, que se levanta rápida e envergonhadamente, mas não sem antes que suas meias e ligas de seda fossem vistas pelo menino. À noite, Bentinho sonha com aquela visão (Figura 23). Na minissérie *Capitu*, o diretor Luiz Fernando Carvalho executa o que parecia impossível aos psicanalistas: revela visualmente para o espectador a atmosfera do sonho de Bentinho, ou seja, age para nós como um cinematógrafo das palavras de Machado de Assis e do inconsciente de sua personagem. Enquanto as mulheres dançam ao redor da cama do menino, com suas pernas à mostra, meias e ligas, espartilhos apertados e lençóis esvoaçantes, Bentinho se mostra ambigualmente assustado e deleitado, retrato de sua imaturidade e castidade⁹³.



Figura 23: (a-b-c) Tradução audiovisual do sonho de Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

Desde suas origens, o cinema foi concebido como um lugar onde se pode espiar o outro, onde o olhar curioso se satisfaz em ver o outro objetivado. Esse caráter tão logo se tornou metalinguístico, resultando num dos “gêneros” mais importantes dos primeiros tempos: o filme de voyeurismo (MACHADO, 1997).

A visão subjetiva, largamente utilizada na minissérie *Capitu*, deriva da construção deste modelo narrativo, e não somente esta, mas a curiosidade do narrador em espiar seu próprio passado. Dom Casmurro se materializa com frequência em suas lembranças, como um *voyeur*. Na cena em que Bentinho adentra o quarto de Capitu e oferece de pentear-lhe os cabelos, Dom Casmurro aparece na subjetiva observando-os por trás das rendas das toalhas penduradas no varal⁹⁴ (Figura 24). Por vezes, aparece espiando pela fresta, como quem espia pelo buraco da fechadura⁹⁵.

⁹³ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1ahh4JYVio9W0Izpr1bQa28NSvfFtLA_o/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁹⁴ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1OgOs-ltH5prqcs60Bpx8CHIiCCMAZ5-/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

⁹⁵ O filme de voyeurismo também ficou conhecido como “filme de buraco de fechadura” (MACHADO, 1997, n.p).



Figura 24: (a-b-c) Dom Casmurro espia Capitu e Bentinho por trás dos lençóis. Fonte: DVD *Capitu*.

Carvalho inova o uso da subjetiva criando uma lente especialmente para essas cenas, a fim enfatizar os *flashbacks* de Dom Casmurro e criar um aspecto imersivo de suas memórias:

Capitu conta com uma novidade: a criação de uma retina de cerca de 30cm de diâmetro, cheia de água, para criar dimensão ótica a partir da refração da água. Apelidada de “lente Dom Casmurro” por seu criador, o diretor Luiz Fernando Carvalho, ela foi usada nas cenas de Dom Casmurro e nas que representam o seu ponto de vista observando determinada situação, ou seja, suas memórias e fantasias. (GLOBO *apud* MARQUES, 2009, p. 26)

Outra relação estabelecida entre *Capitu* e o cinema pode ser observada pela apropriação de signos comumente utilizados no cinema mudo (1895-1928) por parte da minissérie. O uso das imagens em preto e branco, de *frames* acelerados, e cenas de arquivo da época em que se passa o romance, remontam à imagem do cinema desse período. O recurso textual em tela também faz referência ao cinema mudo⁹⁶. Segundo Chion (2011), tornou-se raro, desde o advento do cinema sonoro, inscrever palavras na imagem, já que não há mais função que a ligue à própria narração no sentido geral. No entanto, conforme Adriana Pierre Coca (2013a), isso é exatamente o que acontece em *Capitu*: “as escrituras que aparecem na tela, unindo a palavra escrita e a imagem, são trechos literais do romance acompanhados pela narração, uma referência intermediária e uma fusão entre a mídia literária e a televisual, mais especificamente na tela” (p. 106).

Conjuntamente, as vinhetas e cartelas que levam os títulos dos capítulos do livro (Figura 25) funcionam como intertítulos, que se assemelham à divisão dos atos dos espetáculos de Ópera. No cinema mudo, por sua vez:

As cartelas funcionavam como legendas que ajudavam o espectador a interpretar a história, mas essas telas com texto não são exatamente uma substituição aos diálogos, essas legendas também estabeleciam uma divisão da história contada e, por isso, podem ser comparadas às vinhetas/cartelas de *Capitu* (PIERRE COCA, 2013a, p. 106).

⁹⁶ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1-dpG9uOiGZ1jtc9pDRP8HE1HgEGPo7b/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.



Figura 25: (a-b) Intertítulos da minissérie *Capitu*. Fonte: DVD *Capitu*.

Conforme abordamos anteriormente⁹⁷, Clüver (1997) aponta que o conceito de adaptação implica um ajuste ao novo meio. Segundo o autor, deve-se, de preferência, indagar a partir do texto-alvo as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia. “Frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (CLÜVER, 2006, p. 17). Podemos considerar, no entanto, que este tipo de análise se estende além dos casos de adaptação ou de transposição intersemiótica da literatura para o audiovisual, mas também é aplicável às apropriações das linguagens entre textos não-verbais. A homenagem ao cinema mudo – ou ao filme de voyeurismo – em uma minissérie do começo do século XXI, a título de exemplo, cria novas possibilidades de leitura da linguagem cinematográfica. Também outros elementos, quando recriados em novos textos, tecem novas estruturas intermediáticas, como o estudo da composição de personagens que veremos a seguir.

A caracterização de Dom Casmurro em *Capitu* muito se assemelha à figura do *Clown*⁹⁸, de Federico Fellini que, por sua vez, foi inspirada pela *Commedia dell’arte* (Figura 26). O narrador se apresenta como um palhaço, curvado pelo peso de seus ressentimentos (SANTOS e RIBEIRO, 2013), e relata sua história com o rosto pintado de branco, como os Pierrôs, que assim inspiraram os palhaços de todo o mundo (PIERRE COCA, 2013b). Cabe observar que não somente o narrador “ganha ares mais obscuros enquanto conta a história e se convence que foi traído por *Capitu*” (PIERRE COCA, 2013b, p. 11), mas também como a figura de Bento Santiago vai se transformando, lentamente, em Dom Casmurro. Quando retorna para casa, bacharel em Direito, Bento passa a ser interpretado por Michel Melamed, mudança que marca a passagem da adolescência para a vida adulta do personagem. O que o diferencia do

⁹⁷ Ver capítulo 3: Da literatura ao audiovisual: uma tradução intersemiótica.

⁹⁸ De acordo com a página Memória Globo, Michel Melamed (ator que interpreta Bento na fase adulta e o narrador Dom Casmurro) teve exercícios de clown com Rodolfo Vaz, do grupo teatral de pesquisa Galpão, companhia com origem no teatro popular e de rua e que desenvolve pesquisas com vários elementos cênicos, principalmente linguagens do circo e da música. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/capitu/noticia/bastidores.ghtml> Acesso em: 26/10/2023.

sexagenário narrador Dom Casmurro, que é interpretado pelo mesmo ator, é seu ar jovial, a voz firme e o rosto limpo. À medida em que se convence da traição de sua esposa, Bento vai ganhando camadas de maquiagem branca sobre o rosto, olheiras profundas e pesar no tom de voz, até que se funde em uma só pessoa à figura que nos narra⁹⁹.



Figura 26: (a-b) Caracterização do narrador Dom Casmurro na minissérie. Fonte: DVD *Capitu*.

A figura do *Clown*, no entanto, não foi a única referência a Fellini encontrada na obra de Carvalho. Pucci Jr (2012b) nos fala do artificialismo de *E la Nave Va* (1983), de Federico Fellini, como antecedente filmico da minissérie. Segundo o autor, além dos elementos operísticos incorporados à composição, também há de se destacar a grandiosidade do cenário, absolutamente *fake*, tanto em Fellini quanto na minissérie (PUCCI JR, 2012b).

Sobre tal aspecto “artificial”, Mariana Nepomuceno aponta que:

Persiste em *Capitu*, em coro à obra de Fellini, também a homenagem ao espetáculo: além da encenação que se aproxima da dinâmica de um palco de teatro, não só pelo abrir e fechar de cortinas, mas também pela escassez de elementos na composição dos cenários, uma característica das montagens teatrais, os personagens se dispõem, desde o figurino até ao gestual do corpo, como pertencentes a um espetáculo de dança ou a uma peça da *commedia dell’arte* sem máscaras. (NEPOMUCENO, 2015, p. 72-73)

Pucci Jr também identifica o personagem-narrador-cronista de *E la Nave Va* numa configuração semelhante ao narrador de *Capitu*: “Ambos são figuras, que vestidas à maneira da época antiga em que transcorre a história, olham diretamente para a câmera e se dirigem à sua audiência. Em *E la Nave Va*, é um jornalista que reporta os fatos e os comenta, por vezes interagindo com os personagens; em *Capitu*, o Narrador faz o mesmo” (PUCCI JR, 2012b, p. 226). Vale ressaltar que, embora esse recurso tenha sido muito utilizado na obra de Machado de Assis, que a todo momento se dirige e dialoga com o leitor, o personagem-narrador do audiovisual não se equipara ao narrador em primeira pessoa de romances e contos:

⁹⁹ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1JLrs-u2a0Lh65u4NAvkV0L9BueqF1Vu2/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

Em um sentido estrito, o relato em primeira pessoa do cinema somente o é na banda sonora, dado que as marcas da dita enunciação – os dêiticos – existem na língua, mas não nas imagens. Como disseram distintos estudiosos, o personagem- -narrador que diz “eu” no filme se transforma em “ele” desde o momento em que seu relato verbal é substituído por imagens que o mostram atuando (PEÑA-ARDID, 1999, p. 146-147).

Segundo Adriana Pierre Coca (2013b), os recursos explorados na produção de *Capitu*, em vários momentos, nos conduzem pelo caminho do cinema da opacidade, definido por Ismail Xavier¹⁰⁰ como o tipo de cinema que deixa o aparato visível, e o espectador sabe que está diante de um filme. “É como se no cinema da opacidade a ‘quarta parede’ fosse derrubada” (*Ibid.*, p. 5). Essa quebra da quarta parede fica visível não somente na interação do narrador com o espectador, tal como inaugurou Brecht no teatro, interagindo com a plateia, mas também na exposição dos aparatos que compõem a cena, onde cenários, luzes e paredes descascadas são revelados (*Ibid.*).

Gravada em um palácio em ruínas no centro do Rio de Janeiro, poucas foram as cenas de *Capitu* rodadas em ambientes externos e, tendo praticamente todas as cenas gravadas num único espaço, o resultado foi uma essência minimalista: poucos objetos cenográficos, vaga delimitação dos espaços, ambientes demarcados com giz. Não há paredes, muros ou janelas, e os espaços se modificam conforme a própria movimentação dos personagens. Essa estética traz uma possível referência a *Dogville* (2003), do diretor Lars von Trier¹⁰¹, que foi gravado em um galpão na Suécia e, assim como em *Capitu*, possui um cenário minimalista. Outra semelhança é a divisão do filme em capítulos ou atos, como as peças de teatro, como a Ópera e como *Capitu*.

As obras mencionadas acima, possivelmente, têm sido referência para produções mais recentes, como é o caso de *Anna Karenina* (2012). O longa-metragem dirigido por Joe Wright¹⁰², assim como *Capitu*, se trata de uma transposição da literatura para o audiovisual, tendo como texto-fonte a obra *Anna Kariênina*, romance escrito por Tolstói¹⁰³ em 1877. O filme de Wright, tal qual a adaptação de *Dom Casmurro*, não foi a primeira adaptação do clássico de Tolstói para o audiovisual¹⁰⁴ mas, sem dúvidas, traz uma nova leitura da obra literária sob

¹⁰⁰ *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, de 1977.

¹⁰¹ Cineasta dinamarquês e um dos criadores do movimento Dogma'95, que prega um cinema mais simples e mais natural. Informações disponíveis em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-656/biografia/> Acesso em: 03/08/2022.

¹⁰² Joe Wright é um diretor de cinema inglês. Ele é mais conhecido por *Orgulho e Preconceito* (2005), *Expição* (2007), *Anna Karenina* (2012) e *Darkest Hour* (2017). Informações disponíveis em: https://m.imdb.com/name/nm0942504/bio?ref_=m_mn_ov_bio Acesso em: 03/08/2022.

¹⁰³ Liev Tolstói (1828-1910) foi um escritor russo, autor de “Guerra e Paz”, obra-prima que o tornou célebre. Profundo pensador social e moral é considerado um dos mais importantes autores da narrativa realista de todos os tempos. Informações disponíveis em: https://www.ebiografia.com/leon_tolstoi/ Acesso em: 03/08/2022.

¹⁰⁴ *Anna Karenina* foi adaptado em três filmes anteriores, de mesmo nome: 1935, dirigido por Clarence Brown;

aspectos que muito se assemelham à produção de Luiz Fernando Carvalho.

Com o orçamento apertado e apenas uma semana para gravar na Rússia, Joe Wright optou por gravar a maior parte das cenas de *Anna Karenina* em um teatro de Londres. O resultado foi uma estética marcadamente teatral. Embora esta não seja minimalista como a produção de *Capitu* (a obra de Wright tende mais ao estilo barroco, com abundância de objetos em cena), as duas produções se aproximam por sua homenagem ao espetáculo (em diversos momentos assemelhando-se à Ópera), pelos figurinos do século XIX, e por sua opacidade: todo os aparatos técnicos “por trás das cortinas”, aqui, ficam à mostra (Figura 27). Os cenários se movem conforme a movimentação dos personagens e, enquanto Dom Casmurro chega a acionar as cortinas de sua produção, Stiva tropeça em suas cordas nos minutos iniciais de *Anna Karenina*. O uso de luz e sombra, muito comum nas pinturas barrocas, também fica evidenciado na iluminação de ambas as produções.



Figura 27: (a) *frame* do DVD *Capitu*; (b) *frame* do filme *Anna Karenina*¹⁰⁵

Acerca desta aproximação entre as obras citadas acima, podemos salientar, nas palavras de Clüver, que “transformações ou transposições de uma mídia a outra são – exatamente do mesmo modo que as diversas formas da combinação de mídias – formas de relações intermediáticas, ao lado de uma série de outras formas” (2006, p. 31). Logo, podemos afirmar que a recombinação de signos empregada em obras mais recentes, traçando referências a obras anteriores, estabelecem uma relação intermediática entre elas.

Pode ocorrer, ainda, como fenômeno intermediático, um hibridismo de linguagens. É o que acontece no último capítulo de *Capitu*, quando Carvalho homenageia, numa série de TV, a sala de projeção do cinema propriamente dita, sem que se perca o ar teatral da cena. Pierre Coca (2013a) observa que, no texto literário, Bentinho vai ao teatro e vê a encenação da peça *Otelo*.

1948, dirigido por Julien Duvivier; e 1997, dirigido por Bernard Rose.

¹⁰⁵ Fonte: <http://www.modadesubculturas.com.br/2012/11/o-figurino-do-filme-anna-karenina.html> Acesso em: 08/08/2022.

“Na época em que se passa a história, segunda metade do século XIX, ir ao teatro é um hábito comum entre a classe abastada, a qual pertence Bentinho, mas o cinema ainda não existia, surge no final do século” (PIERRE COCA, 2013a, p. 105). Na minissérie, Luiz Fernando Carvalho substitui a apresentação da peça de teatro pela exibição de cenas de *Othello*, de Orson Welles, de 1952¹⁰⁶ (Figura 28). Este, por sua vez, é recriado a partir da obra *Othello, The Moor of Venice*, escrita por William Shakespeare, em 1603. *Otelo* dá nome ao capítulo 135 do livro *Dom Casmurro*¹⁰⁷, e também é mencionado no capítulo 62, intitulado *Uma ponta de Iago*.



Figura 28: (a-b) Bento vai ao teatro assistir à Otelo. Fonte: DVD *Capitu*.

¹⁰⁶ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ifBNoxYIFNHjRnEM0cKI-wQ8FzuEGRRv/view?usp=share_link Acesso em: 15/12/2023.

¹⁰⁷ ANEXO C.

6 – AS ARTES VISUAIS EM CENA

É mister afirmar que um dos norteadores desta pesquisa partiu do pressuposto de que *Capitu* se configura como uma obra artisticamente plural, capaz de articular diversas linguagens, em diferentes níveis e fazendo referência a outras obras sem se perder em sua própria proposta estética. O resultado impressiona não só pela ousadia em mesclar elementos tão diversos, mas pela sinergia em que estes operam. Apesar do estranhamento inicial provocado por uma estética não-convencional, as partes interagem de forma fluida. Cada referência deixa de ser um mero recorte de estilos e épocas diferentes e passam a funcionar de tal forma como se tivessem sido criadas juntas, como se já não existisse o tempo e o espaço entre elas. Da mesma forma, Dom Casmurro narra sua história: dissolvendo as fronteiras entre tempo e espaço. Em *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho torna essa dissolução ainda mais discernível, quase palpável, para os espectadores.

Acreditamos que cada forma artística foi empregada com um propósito e que uma decomposição da minissérie se faz necessária para que possamos compreender melhor seus usos e intenções. No capítulo anterior nos dedicamos a examinar a minissérie sob a ótica cinematográfica, buscando identificar as múltiplas influências advindas da sétima arte e suas articulações intermediáticas com a TV e com o novo formato proposto por *Capitu*. Neste capítulo, retomaremos alguns tópicos mencionados de forma breve no Capítulo 4 e teceremos uma análise, também pormenorizada, da relação entre as artes visuais e a minissérie.

Tendo em vista a longa trajetória das artes visuais e a multiplicidade de períodos, estilos e contextos histórico-sociais, não nos encarregaremos, neste trabalho, de analisar integralmente a história da arte. Aqui, focaremos em discutir as formas artísticas que mais se apresentam na minissérie e que, conseqüentemente, impactam seu resultado estético. Para tal finalidade, dividimos esta seção em cinco partes, que se encarregarão de elucidar o emprego intermediático das artes visuais neste contexto. A primeira parte será responsável por discutir o papel que o tempo desempenha na minissérie, deslindando os recursos utilizados para produzir o efeito de anacronismo que colocam os séculos XIX e XXI no mesmo espaço cenográfico. A segunda parte tratará da importância dos enquadramentos e molduras para a construção da autorreflexividade, já presente na obra de Machado, e que toma corpo na minissérie ao se desdobrar em um labirinto de espelhos (não apenas conotativo). Na terceira parte exploraremos as relações com a linguagem teatral, tão marcante em *Capitu* quanto na literatura machadiana. Na quarta parte daremos atenção especial ao uso das máscaras remontando brevemente à sua representação, tanto nos palcos quanto na cultura popular. Por fim, abordaremos na quinta parte

o caráter “entretelas” em *Capitu*, que representa a tela (pintura) na tela (digital), homenageando alguns grandes nomes da história da arte.

6.1 – É tempo!

No início da trama de *Dom Casmurro*, o narrador confidencia ao leitor os motivos que lhe “põem a pena na mão” (ASSIS, 1983, p. 17), e afirma que seu livro se trata de uma tentativa de atar as duas pontas da vida, restaurando na velhice a adolescência (*Ibid*). A minissérie de Luiz Fernando Carvalho não somente preserva a ideia da união das duas pontas da vida de Dom Casmurro através de sua narração, como também a recria visualmente nas cenas iniciais do primeiro capítulo. Enquanto o narrador começa a contar sobre a célebre tarde de novembro em que José Dias lhe denunciara, surge a figura de Capitu adolescente, que entra em cena dançando sob os holofotes enquanto traça uma linha de giz no chão. Dom Casmurro se intromete na lembrança e a segue caminhando, cambaleante pelo peso da idade, por sobre as linhas no chão desenhadas pela menina (Figura 29). A linha, assim como o encontro de Capitu adolescente com o velho Bento Santiago, agora Dom Casmurro, representam a união das duas pontas da vida (SANTOS e RIBEIRO, 2013). A figura de Capitu adolescente contracenando com o velho Casmurro – recurso que foi muito utilizado nos capítulos seguintes – reforça o desmoronamento da estrutura temporal, tornando indistinguíveis o passado e o presente¹⁰⁸.



Figura 29: (a-b-c) Capitu traça a linha de giz e Dom Casmurro a segue. Fonte: DVD *Capitu*.

Santos e Ribeiro reforçam que “o tempo na minissérie não se divide em passado, presente e futuro, mas se confunde e se emaranha nos acontecimentos como descritos pelo narrador” (2013, p. 3). Dom Casmurro persegue suas memórias e as transforma em cenas vivas diante de seus olhos (*Ibid*). Luiz Fernando Carvalho afirma que Dom Casmurro está incorporado ao trágico, “infindavelmente ligado a um tempo e a um espaço que não voltarão jamais” (2008b, p. 81) e que, por esta razão, o diretor trata o tempo como um personagem. Já

¹⁰⁸ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1MYk5pdFVE9cBFUI_0mtugYevhCubmbKx/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

não se trata de uma época específica ou de um mero recurso narrativo, e sim, da própria tragédia. Essa mesma tragédia, inerente ao ser humano, que pode acontecer a qualquer um e em qualquer época, reforçando o caráter atemporal da obra de Machado. De acordo com Cristiane Guzzi:

Afirmando, inclusive, partir da própria premissa de Machado, quando este afirmou, certa vez, que "a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada", Luiz Fernando Carvalho parece criticar a leitura castradora e classificatória do romance dentro do viés realista, uma vez que a transposição enaltece a possibilidade de atemporalidade da obra. (GUZZI, 2012, p. 109)

Existem, ainda, dezenas de outras cenas em que Dom Casmurro se materializa nas lembranças de seu passado e, ora vislumbra, ora encontra consigo mesmo. Podemos mencionar, a título de exemplo, a cena em que o narrador “visita” o quarto de Bentinho, no seminário, enquanto o jovem rapaz tenta – sem muito sucesso – escrever um soneto (Figura 30 – a). Ou a clássica cena em que Bentinho e Capitu se beijam pela primeira vez. Após consumado o beijo, Bentinho se sente desorientado e confuso com seus sentimentos. Ele se esconde sem poder dizer uma palavra, Dom Casmurro o segue e explica ao espectador tal foi a confusão que lhe ocorreu como se, maturado pelo tempo, pudesse agora verbalizar as palavras que não conseguira quando menino (Figura 30 – b). Esse recurso revela uma atmosfera onírica em torno das lembranças do narrador. Ao se transportar para suas memórias e contracenar com sua versão mais jovem, Casmurro transforma as cenas em cenários de sonho, apontando para uma estética surrealista¹⁰⁹. Pela perspectiva dos estudos intermidiáticos e das classificações propostas por Rajewsky (2005), o recurso utilizado nestas cenas aponta para uma *referência intermidiática*. Por se valer apenas de alguns códigos surrealistas, e não da transposição integral de alguma obra do período, o produto constitui-se apenas parcialmente em relação ao sistema a que se refere.

¹⁰⁹ O termo “surrealistas” foi cunhado em 1924 para designar um grupo de jovens artistas que desejavam criar algo mais real que a realidade em si. Magritte, membro deste grupo, se deu conta de que ao pintar, não está copiando a realidade, e sim criando uma nova, como fazemos em nossos sonhos. Impressionados pelos escritos de Sigmund Freud, defendiam que a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta, e procuravam ansiosamente sondar estados mentais em que o profundamente oculto no inconsciente pode vir à superfície. A experiência de pintar imagens oníricas, no entanto, foi certamente válida. (GOMBRICH, 2009, p. 591-592)



Figura 30: (a) Dom Casmurro observa Bentinho escrever o soneto; (b) O narrador explica os sentimentos do jovem Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

Da mesma forma que a ideia de tempo se perde através das intrusões do narrador nas próprias lembranças, o anacronismo¹¹⁰ também é reforçado visualmente pela ambientação da série. Os figurinos oitocentistas se fundem numa diversa gama de referências visuais contemporâneas. Todas as tomadas externas são ambientadas no Rio de Janeiro do século XXI. Nestas imagens é possível identificar figurantes em trajes contemporâneos, trens grafitados, taxis, semáforos e ruas asfaltadas. No microcapítulo intitulado *Dez Libras Esterlinas*, Bento e Escobar conversam em um elevador panorâmico, com a baía de Guanabara e a ponte Rio-Niterói ao fundo (Figura 31 – a). Já no microcapítulo *Chamado*, Bentinho é filmado em um centro urbano onde destacam-se os semáforos, taxis e figurantes em trajes contemporâneos ao fundo (Figura 31 – b).



Figura 31: (a) Bento e Escobar conversam no elevador; (b) Bentinho caminha em um cenário urbano contemporâneo. Fonte: DVD *Capitu*.

Alguns aparatos tecnológicos contemporâneos também foram inseridos de forma a intensificar o efeito da distorção temporal. No microcapítulo *Ópera*, Bento devaneia o sucesso de seu livro e imagina o poeta do trem da Central (que lhe apelidara Dom Casmurro) rodeado por *paparazzis*, que o fotografam com modernas câmeras digitais (Figura 32 – a). Já no microcapítulo *Os Braços*, Bento e Capitu vão ao baile e usam fones de ouvido para desfrutar a

¹¹⁰ Do grego *ἀνά* (ana = contra) e *χρόνος* (chronos = tempo).

música que embala a valsa do casal (Figura 32 – b). De acordo com Daniely Marques, esse discurso tem como função “induzir a linguagem do século XIX ao contexto tecnológico da atualidade” (2009, p. 45). Paralelamente, são inseridas imagens em preto e branco (algumas, cenas de arquivo; outras, gravadas para a minissérie e dessaturadas propositalmente) que simulam a textura dos filmes do cinema mudo, a fim de lograr uma ideia de passado, conforme mencionamos no capítulo anterior.

Carvalho opta por esgarçar um real fabricado, selecionando, do romance, as passagens que mais se aproximam do que podem ser considerados fatos concretos, plausíveis e verificáveis na história, para combiná-los, na minissérie, por intermédio do recurso a planos-sequências montados a partir de fotografias em preto e branco, deixando claro, assim, de modo lúdico e escancarado, o que é história e o que é estória. (GUZZI, 2012, p. 108)

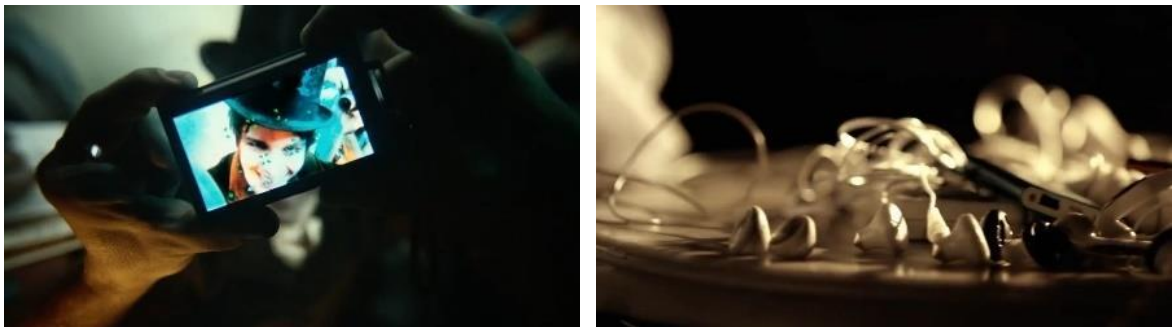


Figura 32: (a) O poeta do trem posa para os fotografos; (b) Fones de ouvido no baile. Fonte: DVD *Capitu*.

No quarto capítulo deste trabalho, mencionamos a influência do pós-modernismo na estrutura narrativa de *Capitu*. Aqui, cabe ressaltar outro apontamento acerca do emprego pós-moderno na minissérie, este, porém, de caráter estético. De acordo com Douglas Kellner (2001), a coexistência de estilos categoriza uma característica típica do pós-modernismo: “talvez seja pós-moderna justamente essa falta de dominante cultural, a mistura de vários estilos e estratégias estéticas” (p. 328).

Na cenografia da minissérie, por exemplo, chama-se a atenção para a utilização do jornal como recurso cênico (PINATI, 2013, p. 139). Em vários objetos, como as cortinas do cenário (Figura 33 – a) e as rodas do trem que levam Bentinho para “estudar as leis” em São Paulo (Figura 33 – b), é possível observar a textura dos jornais. De acordo com Santos e Ribeiro (2013), o recurso faz alusão aos folhetins¹¹¹ do século XIX e “dialoga perfeitamente com o

¹¹¹ Os folhetins passaram a circular no Brasil com a expansão da imprensa periódica que teve seu início logo após a chegada da família real em 1808. Desde então, foi se desenvolvendo de forma rápida, tornando-se algo importantíssimo para o desenvolvimento da vida intelectual da sociedade. Além dos noticiários e informativos, os textos literários tinham grande acolhida do público leitor. Eram publicados contos, crônicas, novelas e romances, periodicamente. Os folhetins funcionavam também como um veículo de divulgação das obras de autores anônimos

contexto em que a obra Dom Casmurro está inserida” (p. 5). Segundo as autoras, este artefato não apenas adiciona um valor estético à minissérie, mas também destaca a importância que desempenharam dentro do cenário da obra de Machado:

Lia-se Machado de Assis – não necessariamente Dom Casmurro, pois a obra foi publicada excepcionalmente em forma de livro – em folhetins no século XIX, assim como se assiste Machado de Assis no século XXI, graças a séries como Capitu, que almejou exaltar a atemporalidade de sua obra. E é esse caráter contemporâneo que o diretor carioca buscou evidenciar com a “aproximação” que fez brilhantemente da obra machadiana para as telas do canal de TV mais assistido do país. Carvalho quis romper com a ideia de que Dom Casmurro é uma obra ultrapassada e antiga, o que a torna tão mal vista pelos jovens atualmente. O diálogo proposto na minissérie entre elementos comuns ao século XIX mesclados a outros comuns ao século XXI é uma forma de expressar a jovialidade da obra, mostrando que a leitura anacrônica desta, longe de tornar-se esdrúxula, faz-se maravilhosa, literariamente falando. (SANTOS e RIBEIRO, 2013, p. 6)



Figura 33: (a) Cortinas feitas de jornal; (b) Rodas do trem feitas de jornal. Fonte: DVD *Capitu*.

A homenagem aos folhetins também pode ser observada na vinheta de abertura da minissérie. Criada em *stop motion*¹¹² pela produtora Logo, a vinheta é composta por uma sequência de imagens de folhas amassadas, recortes de jornais e revistas antigos que vão se mesclando às imagens dos atores e atrizes¹¹³ (Figura 34) da minissérie em uma colagem

ou já conhecidos, como é o caso de Machado de Assis, que teve algumas de suas obras publicadas em forma folhetinesca, como o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e os contos *A cartomante* e *Uns braços*. Outros escritores como José de Alencar, Bernardo Guimarães e Manoel Antônio de Almeida também se deixaram publicar em folhetins. As narrativas impressas regularmente em capítulos pela imprensa além de contribuir para a divulgação das obras destes escritores, eram bem mais acessíveis que os livros, pois estes últimos não só tinham um custo mais elevado como também eram de mais difícil acesso à maioria da população, principalmente no início do século XIX, devido ao número restrito de livreiros. Desta forma, os folhetins tornaram-se um caminho mais fácil e mais barato para se chegar até as obras literárias. O sucesso dos folhetins era tanto que podemos compará-lo às novelas e às séries de TV de hoje. Logo houve a necessidade de se traduzir romances estrangeiros para corresponder à demanda do público que crescia cada dia mais. (SANTOS e RIBEIRO, 2013, p. 5-6)

¹¹² Técnica de animação que apresenta uma sequência de fotografias de um mesmo objeto (ou pessoa) de forma a simular seu movimento.

¹¹³ O vídeo de *making of* da abertura pode ser visualizado em:

https://drive.google.com/file/d/1G3zfmEJdp8b35V8vUojX42zellxM8Yk_/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

acelerada, formando um mosaico de cores e tendências que, segundo Flávia Pinati, “antecipa ao espectador o estilo contemporâneo e multiforme presente em toda a produção” (2013, p. 43). Adriana Pierre Coca (2013b) acrescenta que as colagens exemplificam bem o que vamos encontrar nos capítulos seguintes: “uma verdadeira colagem das memórias de Dom Casmurro” (p. 3). Cabe ressaltar que o mesmo recurso é utilizado nas cartelas que apresentam os microcapítulos e que esta estrutura – marcada por repetições, colagens, afiches¹¹⁴ – remetem ao dadaísmo¹¹⁵.



Figura 34: (a-b-c) Frames da vinheta de abertura da minissérie. Fonte: DVD *Capitu*.

Assim como a variedade de estilos mencionada anteriormente, o posicionamento de Dom Casmurro durante a condução da narrativa também apresenta uma forte característica do pós-modernismo, mais especificamente, do narrador pós-moderno. Segundo Pinati: “Através de uma narração em *flash-back*, Bentinho chama a atenção do espectador não apenas para os acontecimentos que são contados/mostrados, mas para o próprio libreto que está sendo construído” (2013, p. 124).

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 2002, p. 45).

O microcapítulo intitulado *Embargos de terceiros* inicia-se com o som de um telefone tocando. O narrador pega um celular, verifica a tela e atende à ligação (Figura 35). Do outro lado da linha, com uma voz distorcida, apresenta-se o espectador, que supostamente o interroga sobre seus ciúmes. No livro, Dom Casmurro se dirige ao leitor intuindo este tipo de

Já o vídeo da vinheta pronta, conforme foi ao ar, encontra-se disponível em:

https://drive.google.com/file/d/126nRciyjOp1NEzAXi3au1cHbxB5jof2o/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

¹¹⁴ Arte de rua que consiste na sobreposição de cartazes com diferentes rasgos, colagens e interferências para criar um painel multifacetado (MARQUES, 2009, p. 45).

¹¹⁵ Movimento surgido no início da década de 1920, em que artistas se recusavam a usar tinta e tela convencionais. A expressão “Dadá” surgiu na carta em que Gauguin dizia achar que tinha que ir além dos cavalos do Paternon e retornar ao cavaleiro de balanço da sua infância; e as sílabas infantis dá-dá podem simbolizar tal brinquedo. Era certamente desejo desses artistas serem de novo crianças pequenas e fazerem pouco caso das solenidades e pompas da Arte com A maiúsculo. (GOMBRICH, 2009, p. 600-601).

questionamento: “Por falar nisso, é natural que me perguntes se, sendo tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei” (ASSIS, 1983, p. 133). Embora pouco se tenha alterado do texto original, na minissérie o narrador parece estar diante de uma câmera de TV, como um apresentador, comunicando diretamente com seu público¹¹⁶. O celular, tal como o formato de programa interativo de TV colocado em quadro, atua como elemento modernizante da narrativa literária, reforçando os enlaces temporais que fundem os séculos XIX e XXI.



Figura 35: (a-b) O narrador conversa com o espectador ao telefone. Fonte: DVD *Capitu*.

Outro elemento modernizante que merece destaque é a tatuagem da atriz Letícia Persiles (Figura 36 – a), intérprete de *Capitu* adolescente. A produção da minissérie opta por não esconder o desenho, e também o reproduz na atriz Maria Fernanda Cândido (Figura 36 – b), que interpreta a mesma personagem na fase adulta.

Tais recursos, por sua vez, apontam um aspecto muito característico da categoria *combinação de mídias*, segundo a classificação de Rajewsky (2005), particularmente à sua subclasse *texto intermídia ou intersemiótico*. Os signos modernizantes, somados aos signos que remetem ao passado, se coadunam de tal forma que, não somente os séculos, mas também as referências e aspectos visuais dos seus signos se tornam “inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20).

¹¹⁶ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1PiGEa8BHCF9cIPZ9Alpu3NRcwIL8m9Y7/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.



Figura 36: (a) Tatuagem da atriz Leticia Persiles; (b) reprodução da tatuagem na atriz Maria Fernanda Cândido. Fonte: DVD *Capitu*.

Se, por um lado, *Capitu* se serve de diversos elementos pós-modernos para a construção estética e narrativa do enredo, por outro, também se vale de inúmeras referências barrocas. Para além da teatralidade¹¹⁷, do exagero, das luzes, sombras e cores (os quais abordaremos nos próximos subcapítulos), o barroco¹¹⁸ também se destaca no próprio tratamento dado ao tempo. Mariana Nepomuceno explica que “O tempo no barroco escapa à linearidade e torna-se espiral, enrolando-se sobre si mesmo, aparentando estar imobilizado, congelado” (2015, p. 12). Na obra de Machado, Dom Casmurro relata sua história de forma não linear: ele inicia a narração contando o episódio do trem, em que dormiu enquanto o poeta lhe recitava versos; retorna ao seu momento atual, explicando ao leitor sobre a escrita do livro e seus motivos de fazê-lo; depois retorna ao passado, para a tarde de 1857 em que fora denunciado pelo agregado José Dias. E assim o velho Bento conduz sua narrativa: intercalando as reminiscências de seu passado às anedotas da vida que leva no presente. Podemos concluir, a partir da análise feita neste subcapítulo, que *Capitu* não somente preserva o formato narrativo do texto-fonte, como lança recursos novos – possibilitados pelo formato audiovisual – que viabilizam intensificar o efeito da distorção temporal. A ótica barroca, por sua vez, nos permite compreender a dimensão temporal presente em *Capitu*: “a dimensão de um tempo espiralado, cheio de dobras e de intersecções” (NEPOMUCENO, 2015, p. 13).

¹¹⁷ “É o teatro menos o texto, é uma camada de signos e de sensações, que se constrói sobre a cena a partir do argumento escrito; é também um tipo de percepção geral de estratégias, que incluem apelos sensuais, além de gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que permeiam o texto com a plenitude de uma linguagem a qual aponta para o mundo exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, pois ela é um fator primordial dessa criação, não de sua concretização” (BARTHES *apud* GRÉSILLON e THOMASSEAU, 2014, p. 120).

¹¹⁸ “O barroco, para Michel Maffesoli, surge como uma resistência do imaginário que se opõe ao classicismo justamente pela sua complicação e pela sua indistinção. O classicismo é linear e estável. O barroco é pictural e sugere uma mudança interna constante” (MAFFESOLI *apud* NEPOMUCENO, 2015, p. 82).

6.2 – Entre o quadro e o espelho

Em seu livro *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*, Robert Alter (1975) propôs que a história do romance pode ser concebida como uma dialética entre duas tradições: uma de natureza autoconsciente e a outra, realista. Cristiane Guzzi (2012, p. 94) argumenta que esta reflexão nos possibilitou compreender, ao longo da história, como o gênero literário do romance influenciou a ideia de imitação de acordo com os padrões predominantes em diferentes épocas e contextos específicos. De acordo com a pesquisadora, desde Aristóteles, cada gênero apresenta especificidades para a manifestação da mimese¹¹⁹ (*Ibid*). Assim como o romance pode ser considerado como o gênero mais apto para se reproduzir o verossímil, afirma Guzzi, “podemos também pensar na possibilidade deste reproduzir-se como o *locus* para a manifestação do inverossímil, ou seja, do fazer ficcional posto em evidência e à mostra” (2012, p. 95). Dessa maneira, distinguem-se as possibilidades de leitura presentes nas duas tradições: a realista “volta-se para a tentativa de uma reprodução transparente, que se assemelhe ao real das coisas representadas” (GUZZI, 2012, p. 95); enquanto a tradição autoconsciente “leva-nos para os romances que colocam à mostra o processo ficcional envolto na realização do romance” (*Ibid*).

Ao afirmar que “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” (ASSIS, 1946, n.p.), Machado de Assis não somente contesta sua classificação de escritor realista atribuída pela crítica literária, como reforça o caráter autoconsciente de sua obra. Em *Dom Casmurro*, o autor alinhava a história narrada com o próprio processo de escrita do livro, ora conversando com o leitor, ora tecendo comentários sobre o que deve ser colocado e o que deve ser deixado de fora do discurso. No primeiro capítulo da obra, *Do título*, o narrador relata a ocasião em que fora apelidado Dom Casmurro e revela seu desejo de tornar o apelido indesejado o título de seu livro, na ausência de melhor opção. No capítulo seguinte, *Do livro*, o autor afirma que, já havendo título, pode, agora, iniciar o livro, justificando seus motivos para escrevê-lo. Durante toda a narração, Dom Casmurro segue traçando observações acerca da própria construção do livro, na intenção de prender a atenção do leitor, a quem deseja tornar a trama aprazível e persuadir sobre sua versão dos fatos. No capítulo 119, intitulado *Não faça isso, querida!*, o narrador se dirige diretamente à leitora, de quem deseja obter apoio e cumplicidade: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu

¹¹⁹ Derivada da palavra grega *mímēsis*, que significa “imitação”, diz respeito à representação ou imitação do mundo real na arte e na literatura, segundo o Dicionário Oxford.

mudo de rumo” (ASSIS, 1983, p. 141). Este tipo de construção aponta diretamente para a tradição dos romances autoconscientes que, de acordo com Alter, utiliza-se de artifícios autorreferentes e conscientiza-se dos esquemas aos quais manipula:

Um romance autoconsciente é aquele que alardeia sistematicamente a sua condição necessária de artifício e que, ao fazê-lo, investiga a relação problemática entre artifício auto-aparente e realidade. Nos termos de Gombrich, o romancista autoconsciente tem aguda consciência de que está manipulando esquemas, ideando engenhosos criptogramas e inventando constantemente estratégias narrativas para partilhar essa consciência conosco, de tal modo que, simultaneamente, ou alternadamente, cria a ilusão de realidade e a estilhaça. O romance realista, ao contrário, procura manter uma ilusão de realidade relativamente coerente. (ALTER, 1975, p. 137)

Assim como seu texto-fonte, *Capitu* importa para o audiovisual a tradição do romance autoconsciente e traduz a obra machadiana fazendo uso de recursos autorreferentes, que a tornam uma obra de caráter metaficcional. O conceito de metaficção surge no contexto do pós-modernismo, a partir do desenvolvimento dos recursos metalinguísticos¹²⁰. Gustavo Bernardo (2010, p.10) o define como “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Flávia Pinati (2014) explica que não é difícil encontrarmos obras cinematográficas (incluo, aqui, as obras audiovisuais, de modo geral) que estejam intrinsecamente conectadas ao teatro representacional, ou seja, “tipo de teatro que não deixa o público esquecer que está diante de uma peça” (p. 16). De acordo com a autora:

O processo de metaficção acaba revelando os próprios meios de produção, desvela para o espectador que ele está diante de um ator que representa determinado personagem e não diante da verdade: desmistifica-se, portanto, o efeito de realidade da obra, dando ênfase aos seus meios de produção e revelando ao espectador que aquilo é apenas uma construção. (PINATI, 2014, p. 16)

A minissérie *Capitu*, por seu turno, se serve de uma variada gama de recursos metafissionais de forma a conscientizar o telespectador de que ele está diante de uma representação, assim como o faz Machado de Assis na obra literária. Pinati complementa que “não se trata de uma rejeição da realidade, muito menos da ficção, o texto metaficcional apenas pretende denunciar os recursos utilizados na construção de histórias tão verossímeis que parecem reais” (2014, p. 66). Por esta razão, o texto de Machado pode, muitas vezes, ser

¹²⁰ Na metalinguagem, que vinha ganhando espaço desde o modernismo, os textos passam a se voltar sobre si mesmos, a fim de investigar seu processo de composição ou linguagem: o modo de fazer a obra ganha tanto valor quanto o seu conteúdo. (PINATI, 2014, p. 14)

confundido com um texto meramente realista. A crítica social existe, mas a autorreferencialidade aparece como forma de contestar a verossimilhança¹²¹ e tecer argumentos em prol de uma literatura autoconsciente. Cristiane Guzzi (2012) justifica que Machado foi taxado, por muitos, como alienado aos problemas sociais, mas que “a universalidade de sua obra fez com que muitas leituras errôneas perseverassem, quando, na verdade, um trato fino e sutil das mazelas denuncia, quase sempre, muito mais do que uma explicitação dos fatos” (p. 111). Em defesa deste argumento, podemos observar a cena em que Escobar visita a família Santiago¹²² e Bentinho lhe comenta sobre a renda de Dona Glória. Escobar vislumbra a casa, admirado. “As luzes diminuem e surgem, nas paredes, projeções de fotos de negros escravos. A riqueza da família de Bentinho contabilizaria, como parte dos bens, o sofrimento estampado nas paredes” (NEPOMUCENO, 2015, p. 40). A presença das projeções correspondentes às cenas de escravos do Rio de Janeiro (Figura 37), afirma Guzzi, “engendra uma sutileza de interpretação que é perceptível se pensada dentro do movimento sutil de crítica que Machado faz, ao longo do romance, sobre a exploração da escravidão naquele contexto” (2012, p. 111). O fim da escravidão no Brasil foi decretado em 1888, período anterior à publicação do livro, que data de 1899. Machado de Assis, que era negro e descendente de escravos, deixou crônicas em que o racismo e a escravidão eram criticados com ironia (NEPOMUCENO, 2015, p. 40).



Figura 37: (a-b-c) Representação dos escravos na casa de Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

Os enquadramentos utilizados na minissérie também são um forte fator contribuinte para a manutenção da metaficcionalidade. A fluidez do cenário, que se desdobra e se multiplica de acordo com a luz e o posicionamento de câmera, proporciona ao telespectador o efeito da “representação dos diferentes cantos da memória de Dom Casmurro” (MARQUES, 2009, p. 44). Memória essa que se torna questionável, conforme o narrador discorre sobre os fatos. No capítulo 59 do livro, Dom Casmurro confessa que sua memória é fraca: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias,

¹²¹ “Verossimilhança, em síntese, é o poder de convencimento intrínseco a uma narrativa que pode torná-la convincente e digna de crença” (NEPOMUCENO, 2015, p. 68).

¹²² Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1x0o5LTPWOuFqqY_9EH5ut7fXzKddu0jO/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias” (ASSIS, 1983, p. 83). Confessa, ainda, que não se recorda nem mesmo dos fatos mais recentes: “Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão” (*Ibid*). Em *Capitu*, um retrato pertinente da memória falha do narrador é a casa onde vive, no Engenho Novo, que ele afirma ser uma reprodução fiel da casa onde se criou, na Rua de Mata-Cavalos. No entanto, as imagens do cenário contradizem essa afirmação (Figura 38). Mariana Nepomuceno chama a atenção para a diferença entre as duas casas:

A casa de sua mãe possui mais elementos cênicos (vasos com flores, mais iluminação, quadros, presença de outros personagens) que o espaço em que Bentinho vive sozinho com a presença de um empregado, o qual só surge em uma única cena e mesmo assim como uma sombra. O lugar é escuro e vazio. Há também a presença de escravos, o que denota uma condição social e um modo de vida distintos entre mãe e filho. Ocorre uma dissonância entre o discurso sobre a casa apresentada pelo personagem narrador e o espaço cênico em que ele atua e dramatiza suas dores. Aponto para a possibilidade de que Bentinho, na minissérie, tenha como local de existência sua própria memória – o seu presente enquanto personagem ficcional é alicerçado no passado. Sem sua memória e seu relato, Bentinho seria inviável. (NEPOMUCENO, 2015, p. 65-66)

A pesquisadora complementa que “na minissérie, a casa do Dom Casmurro ganha uma importância que não possui no livro, já que não apenas resguarda similaridades com a casa da sua mãe mas também é o lugar da memória e do encontro com conflitos do passado” (*idem*, p. 67). Este também se apresenta como um recurso intermediário utilizado para traduzir, em linguagem audiovisual, as questões suscitadas por Machado de Assis na obra literária. Se por um lado o autor relata, em palavras, a barafunda de memórias em que Dom Casmurro está imerso, sem poder dar garantias de que são reais; por outro, Luiz Fernando Carvalho traduz em signos visuais a inconfiabilidade daquilo que o narrador relata. Do ponto de vista semiótico, estes signos passam da primeiridade (ou seja, da mera possibilidade) para a secundidade (a existência) e adquirem um valor simbólico: a desconfiança.



Figura 38: (a) Casa do Engenho Novo; (b) Casa da Rua de Mata-Cavalos. Fonte: DVD *Capitu*.

Cabe-nos ressaltar, também, a importância do enquadramento como *moldura* do espaço cênico no texto fílmico, como proposto por Cañizal:

Elas delimitam de maneira adequada os domínios da visão e, portanto, o campo expressivo fundador do lugar semiótico que desencadeia a leitura. Nesse âmbito, seus efeitos são múltiplos. Entre eles se destaca o jogo dialético entre um espaço evocado e um espaço representado, assim como a projeção de tonalidades luminosas no texto imagético propriamente dito. (CAÑIZAL, 2012, p. 19)

O enquadramento, enquanto moldura, funciona como um recorte daquilo que será apresentado. Em *Capitu*, as escolhas dos enquadramentos não apenas auxiliam na manutenção das estruturas narrativas machadianas – como a autorreflexividade e a atmosfera de dúvida – mas também lançam novas possibilidades de leitura da obra. No microcapítulo *O contra-regra*¹²³, Bentinho e Capitu conversam pela janela quando veem passar um dândi¹²⁴ montado a cavalo. No capítulo 73 de *Dom Casmuro*, que leva o mesmo nome do microcapítulo, o narrador afirma que “O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás” (ASSIS, 1983, p. 98). Na minissérie, este trecho é suprimido da narração e substituído pelas imagens alternadas dos olhares de Capitu, do dândi e de Bentinho¹²⁵ (Figura 39). No entanto, a escolha do enquadramento expõe a fragilidade do discurso do narrador, ao mesmo tempo em que reforça o questionamento acerca da confiabilidade de sua memória. Daniella Oliveira (2020, p. 67) argumenta que a movimentação da câmera forma um mosaico e que “não vemos, num plano único, o que Bento diz ver, atordoado pelo ciúme”.

¹²³ Optamos por manter a grafia utilizada originalmente no romance.

¹²⁴ *Dandy* (grafia utilizada originalmente por Machado) era como se referiam à figura do cavaleiro.

¹²⁵ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1O4bO0IOez_WhI-xm1YxKU7K2MWWLNX-b/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

Vemos que a troca de olhares que atordoara Bento é incutida (ou não) no leitor por meio das escolhas discursivas do próprio narrador que, assim como o cameraman, nos conduz pelo texto. Nas duas mídias, a dúvida permanece e, com ela, o não envolvimento de Capitu, no que poderíamos considerar uma fantasmagoria criada por Bento. (OLIVEIRA, 2020, p. 68)



Figura 39: (a-b-c) Suposta troca de olhares entre o dândi e Capitu. Fonte: DVD *Capitu*.

Desta forma, acrescenta Oliveira (*idem*, p. 69), o leitor é convidado a preencher os espaços vazios no texto: através de “montagens que ressignificam uma determinada cena, como ocorre quando é aplicado o *Efeito Kuleshov*¹²⁶” (Figura 40).

A variante descrita com mais frequência do efeito Kulechov é aquela em que um mesmo plano aproximado do rosto de um ator, escolhido o mais inexpressivo possível, é montado, sucessivamente, com vários planos que o contextualizam de modo diferente e levam o espectador a interpretar diferentemente, e até mesmo perceber diferentemente os planos de rosto: depois de uma mesa servida, o rosto parece exprimir fome; depois de uma criança, ternura; depois de uma mulher nua, desejo. (AUMONT e MARIE, 2003, p. 93)

¹²⁶ No início do século XX, o renomado cineasta russo Lev Kuleshov conduziu um experimento, que foi batizado com seu nome, mas que também é chamado de *técnica do espectador reativo*. O Efeito Kuleshov nos mostra é que a montagem é uma parte essencial na construção diegética, sugerindo diferentes emoções e ideias a quem assiste ao material, tudo isso dependendo da expressão facial do ator em cena e da justaposição de imagens em relação à essa mesma expressão. Para colocar essa teoria em prática, Lev mostrou aos espectadores um pequeno vídeo e depois pediu que estes o descrevessem. O vídeo mostrava o rosto do ator Ivan Mouzzhukin em um close, e ele havia sido instruído a fazer uma expressão facial tão neutra quanto fosse possível. Entre as imagens da face do ator, foram intercaladas outras imagens, uma de uma pessoa em um caixão, outra de um prato de sopa e a terceira de uma mulher reclinada em descanso. O resultado foi que, mesmo que o ator não tivesse mudado nenhuma vez sua expressão, ele demonstrava diferentes sentimentos por meio das imagens adicionais. Os espectadores afirmavam que no primeiro corte, o ator aparentava estar com fome por conta de estar encarando a sopa, no segundo, triste pois presenciava um cadáver de uma moça em um caixão e no último aparentava exibir desejo por admirar uma bela mulher. A conclusão do experimento é que a montagem é tão importante quanto a atuação na narrativa. Informações disponíveis em: <https://www.onzetrinta.com/single-post/o-efeito-kuleshov-onzetrinta> Acesso em 18/08/2023. O vídeo contendo o experimento pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc> Acesso em: 18/08/2023.

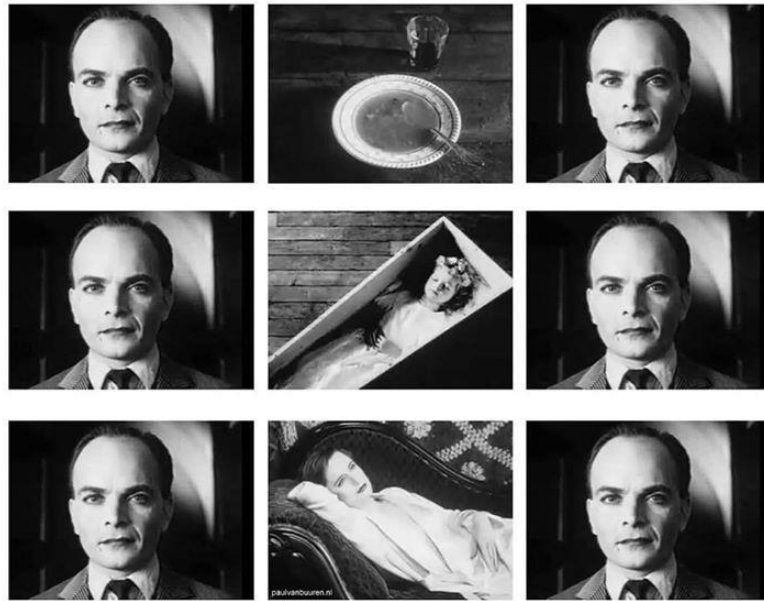


Figura 40: Efeito Kuleshov¹²⁷

Este recurso, no entanto, não se trata de uma liberdade poética concedida à adaptação de Luiz Fernando Carvalho, mas sim, de um artifício inerente à obra de Machado. No mesmo capítulo em que Dom Casmurro confessa a imprecisão de sua memória, o narrador tece uma reflexão sobre a literatura e, ao final, convida o leitor a preencher suas lacunas, admitindo as ambiguidades do texto. “É a partir deste momento que Bentinho se livra do compromisso de dizer a verdade e incumbe o leitor da função de julgar o comportamento de Capitu” (PINATI, 2014, p. 81).

E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (ASSIS, 1983, p. 83)

Para Flávia Pinati (2014, p. 68), entre as recorrências autorreflexivas podemos observar, em primeiro lugar, situações que retratam alguém escrevendo um romance. Além disso, há textos em que o narrador faz reflexões sobre seu papel de contador da história, ou romances em que o narrador se envolve em diálogo com o leitor, brincando ou questionando suas interpretações sobre o desenvolvimento da trama. Segundo a pesquisadora, todas estão presentes em *Dom Casmurro*, pois Bento “mostra-se consciente da função de narrador e criador da história durante toda a sua narração, utilizando o procedimento para direcionar a leitura dos

¹²⁷ Fonte: <https://www.onzetrinta.com/single-post/o-efeito-kuleshov-onzetrinta> Acesso em: 18/08/2023

leitores e pedir que eles preencham suas lacunas” (*Ibid*). Isso ocorre porque, no texto metaficcional, o leitor deixa de exercer um papel passivo e imparcial em relação à leitura e assume uma posição “mais ativa e crítica diante do texto [...] sempre desconfiando do que é dito e mostrado pela narrativa” (*idem*, p. 72). Pinati reitera que “a autorreflexividade incita-o a participar do processo de produção do texto, fazendo com que passe de simples espectador a colaborador da construção diegética” (*Ibid*).

No entanto, Bento não pretende que o leitor preencha suas lacunas de qualquer maneira, mas cuida para que seu interlocutor interprete os vazios da forma que lhe for mais conveniente, “agarrando-se à sua característica de narrador nostálgico e melancólico para sensibilizar o julgamento do leitor” (PINATI, 2014, p. 89). No capítulo 68 da obra machadiana, o velho Casmurro admite sua parcialidade, confessando revelar *tudo aquilo que lhe for favorável*:

Poucos teriam ânimo de confessar aquele meu pensamento da Rua de Mata-Cavalos. Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence*¹²⁸. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. Por exemplo, agora que contei um pecado, diria com muito gosto alguma bela ação contemporânea, se me lembrasse, mas não me lembra; fica transferida a melhor oportunidade. (ASSIS, 1983, p. 93)

Para Aumont e Marie (2003), o enquadramento refere-se “para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um campo visto de um certo ângulo” (p. 98), funcionando, portanto, como uma moldura. Na minissérie *Capitu*, o relato parcial de Dom Casmurro é evidenciado pelo posicionamento de câmera que ora enaltece, ora fragiliza a figura do narrador, conforme seu desejo de revelar ou omitir alguma informação. Outro recurso largamente utilizado é o *following shot*, técnica em que a câmera acompanha o narrador e tem como intenção aproximar o espectador e a personagem retratada, como afirma Bernardazzi (2015, p. 6).

Os principais ângulos usados são de câmera baixa (*contra-plongé*), na qual é possível ver o narrador de baixo para cima. Trata-se de uma maneira de enaltecer sua figura. Em outros momentos, Dom Casmurro é observado de cima para baixo (*plongé*), como forma de mostrar também seus momentos de fragilidade. Outra questão é sua posição em quadro. Centralizando uma personagem e mantendo-a em plano fechado ou close, evita-se que o espectador desvie sua atenção da cena, tornando o centro do quadro o próprio ponto de fuga dos olhos. (BERNARDAZZI, 2015, p. 6)

¹²⁸ “Não é sobre meus gestos que escrevo; é sobre mim, sobre minha essência.” Frase do escritor e filósofo francês Michel de Montaigne (1533-1592).

Aumont (2007, p. 128) esclarece que a moldura desempenha uma função perceptiva e paradoxal, ou seja, age como um intermediário capaz de integrar o quadro ao seu ambiente ao mesmo tempo em que o separa visualmente¹²⁹. Cañizal (2012), por sua vez, estabelece a distinção entre um texto guarnecido pela moldura e o prolongamento do espaço da cena pintada deixado de fora dela. De acordo com o autor, “o quadro exposto num museu fica circundado por um espaço neutro — o da parede — que envolve por completo a moldura e com isso obriga o olhar do espectador a se concentrar no texto pictórico, num movimento centrípeto” (CAÑIZAL, 2012, p. 22). Já no caso da imagem fílmica projetada numa tela, “a moldura material é constituída pela armação arquitetônica que envolve essa tela e também pode produzir efeitos na imagem” (*Ibid*). Isto significa que existe uma “referencialidade paisagística” em que o espectador é capaz de imaginar o que se apresenta fora do quadro. Essa sequencialidade de imagens, visíveis e invisíveis, que o texto fílmico coloca em jogo, afirma Cañizal (2012, p. 23) “desencadeia processos de associação nos quais é evidente um *excesso de moldura*”.

Em *Capitu*, este *excesso de moldura* a que se refere Cañizal fica evidente através das escolhas dos enquadramentos. A condução do enredo pelo narrador, de acordo com Nepomuceno (2015, p. 64), concedendo subjetividade ao relato, torna-se um enfrentamento da objetividade ilusória, que muitas é vezes buscada por intermédio do enquadramento de “janela do mundo” da TV, no qual “a história se apresenta como se fosse contada por ninguém e para ninguém, como se a tela fosse essa ‘janela’ pela qual temos acesso direto ao real” (FECHINE apud NEPOMUCENO, 2015, p. 64). A subjetividade se acentua nas imagens em que o narrador, em posse de uma moldura física, “enquadra” algumas de suas lembranças, como recortes de sua memória. No microcapítulo *Dissimulação*, a moldura – como a de um quadro antigo – aparece pela primeira vez, ajustada à frente da câmera pelas mãos de duas atrizes que representam as escravas da casa de Bentinho¹³⁰. Nesta passagem, o narrador relembra o momento em que sua mãe, Dona Glória, questiona Capitu se o filho não sairia um bom padre. A moça responde que “Sim, senhora. Um bom padre!” (CAPITU, 2019). A imagem aproxima em *zoom*, como se a câmera passasse por dentro da moldura, e volta a ser substituída pelos limites do enquadramento da câmera (Figura 41). Neste momento, quebra-se o direcionamento

¹²⁹ “Le cadre, la corniche, adapte la lumière ambiante et la lumière de la toile l’une à l’autre: il assure une médiation. Telle est bien, plus largement, comme fonction perceptive: être un intermédiaire, forcément paradoxal comme tout intermédiaire; intégrer le tableau à son environnement, en même temps l’en séparer visiblement” (AUMONT, 2007, p. 128).

¹³⁰ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1uLVXQq8wbAlNKp2ZAnjQJbUkcwYL6Dnp/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

do olhar. A cercadura, que antes impedia que o espectador desviasse o olhar do texto emoldurado, agora dá lugar a um enquadramento que permite vislumbrar, também, o que está fora do quadro.



Figura 41: (a) A moldura é ajustada ao quadro; (b) Bentinho relembra a cena através da moldura; (c) O enquadramento retorna para os limites da tela. Fonte: DVD *Capitu*.

Adiante, no microcapítulo *Um pecado*, o narrador observa Capitu, que cuida da enfermidade de Dona Glória, através de uma luneta. A câmera muda para a subjetiva e o enquadramento passa obter o formato do objeto (Figura 42).



Figura 42: (a-b-c) O narrador observa Capitu e Dona Glória através de uma luneta. Fonte: DVD *Capitu*.

No mesmo microcapítulo, atormentada pela doença, Dona Glória ordena que busquem Bentinho no seminário. É o agregado José Dias quem se encarrega da tarefa de buscar o menino e informá-lo da doença de sua mãe. Quando Bentinho chega em casa, toda a cena que se sucede volta a ser emoldurada¹³¹ (Figura 43), reforçando o caráter imersivo de suas memórias mais incômodas. Desta vez, até mesmo o próprio narrador se apresenta por detrás da moldura, segurando e a conduzindo pelo cenário.

¹³¹ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/15bO0Ov_Qub6JZmd6PZZkeDwZflLe1hWI/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.



Figura 43: (a-b-c) A cena se passa por trás de uma moldura. Fonte: DVD *Capitu*.

Há, ainda, outras cenas em que o recurso da moldura é utilizado. Como no microcapítulo *Um amigo por um defunto*, em que Escobar se reúne com a família Santiago para o jantar (Figura 44 – a). Na sequência, o narrador é flagrado em plano aberto segurando a moldura, como se estivesse a espiar, de longe, todo o desenrolar da cena (Figura 44 – b). Ao sentir a aproximação de Escobar, ele se afasta progressivamente, até sair completamente do quadro, como quem foge das próprias lembranças.



Figura 44: (a) O jantar é conformado pela moldura; (b) O narrador segura a moldura em plano aberto. Fonte: DVD *Capitu*.

Ao optar por emoldurar determinadas cenas em detrimento de outras, o velho Casmurro estabelece um recorte daquilo que lhe foi mais marcante, intenso ou perturbador. Respalado pela parcialidade que a narrativa lhe confere na posição de voz única, tece um mosaico daquilo que deseja mostrar com aquilo que pretende omitir, conferindo maior importância ao que lhe for vantajoso, conforme admite no microcapítulo *Convivas de boa memória*. Do lado de cá da telinha, por sua vez, o espectador é inserido numa trama imersiva, onde é convidado a assumir a perspectiva do narrador e se sensibilizar com o que lhe é apresentado. A câmera subjetiva, aliada ao emolduramento das cenas, confere uma atmosfera onírica que nos transporta diretamente para as lembranças de Bentinho. Cañizal afirma que:

Acercar-se, por conseguinte, das conotações decorrentes dessas funções da moldura equivale, em tese, à consecução de um ato de convivência com estruturas expressivo-semânticas em que emoções e feitiços poéticos se articulam para criar um complexo domínio onírico. (CAÑIZAL, 2012, p. 21)

Conjuntamente às molduras, a lente de água que mencionamos em capítulos anteriores também cumpre a função de imergir o espectador nas lembranças do narrador, como fragmentos de sonhos. As imagens borradas e um pouco desfocadas, revela Pinati (2014, p. 129) agem como se as memórias de Dom Casmurro estivessem “misturadas à fantasia e ofuscadas pelo tempo”, corporificando uma estética surrealista, como mencionamos anteriormente. A textura aquosa produzida pela lente, por outro lado, guarda relações com a assimetria e as distorções presentes em obras barrocas. Sant’Anna esclarece que “o espelho barroco, então, ao invés de simetria, passa a reproduzir tortuosidades; ao invés de objetividades, subjetividades. O espelho se converte em lente”, (SANT’ANNA, 2000, p. 43).

De acordo com Nepomuceno (2015, p. 37-38), a natureza autorreflexiva do texto machadiano viabiliza a presença da autorreflexão ao longo da minissérie. Para a pesquisadora, o espelho – presente em várias cenas de *Capitu* – se torna um objeto fundamental para a manutenção da narrativa metaficcional: “É um jogo de espelhos que se dá tanto pelo conteúdo – o texto de Machado, em si, passa por poucas alterações na versão para televisão – quanto pela forma, na construção das imagens” (*idem*, p. 38). Pinati acrescenta que “Ao brincar com os reflexos, Carvalho nos faz pensar novamente sobre o conceito de realidade e representação, de imagem real e imagem refletida, criada e falsa, como as fornecidas pelos espelhos e pela minissérie” (2014, p. 151). Por esta razão os espelhos tornam-se peças-chave para a composição visual de *Capitu*, pois carregam consigo uma multiplicidade de significados e possibilidades de leitura. Aqui, a palavra *refletir* pode assumir tanto a forma de um verbo transitivo direto, indicando a função do espelho enquanto fenômeno físico, ou seja, aquele que reflete a luz; quanto a forma intransitiva, no sentido de promover “re-flexões” (*re* = outra vez, novamente; *flexus* = dobrado, fletido¹³²), ou seja, encadear novos pensamentos acerca de algo, “dobrar” nosso pensamento para um assunto.

Sendo assim, podemos nos referir aos espelhamentos presentes em *Capitu* não somente no sentido denotativo, através das imagens dos atores refletidas e emolduradas por espelhos; mas também no sentido conotativo, construído por meio de recursos autorreflexivos que inserem a trama numa sequência de dobras, que a fazem refletir e referir a si mesma. Nepomuceno (2015, p. 58) usa o termo “labirinto de espelhos” para designar o emprego de elementos metaficcionais na obra: “A metaficcionalidade do texto machadiano é recriada na minissérie utilizando como estratégia a reapropriação de analogias existentes no livro e que são possíveis de serem transpostas para o roteiro audiovisual”.

¹³² Etimologia da palavra *reflexo*, originária do latim.

O primeiro vislumbre do espelhamento na minissérie aparece já no primeiro capítulo, mais especificamente no microcapítulo *Do livro*. Nesta passagem, o narrador comenta sobre a vida que leva no presente, momento em que escreve o livro: “Os amigos que me restam são de data recente, os antigos foram todos estudar a geologia dos campos santos” (CAPITU, 2009). No livro, ele segue falando também sobre as amigas: “Quanto às amigas algumas datam de quinze anos, outras de menos, e quase todas creem na mocidade. Duas ou três fariam crer nela aos outros, mas a língua que falam obriga muita vez a consultar os dicionários, e tal frequência é cansativa” (ASSIS, 1983, p. 18). Na minissérie, o trecho em que Dom Casmurro se dedica a falar sobre as amigas é substituído por imagens em preto e branco de mulheres dançando em cabarés, ao som de gargalhadas femininas. Na sequência, uma mulher termina de se vestir, aparentemente no quarto do narrador, conta o dinheiro que recebeu deste e vai-se embora da casa. No livro, o tipo de amiga a quem Casmurro se refere só fica claro no penúltimo capítulo, intitulado *A exposição retrospectiva*¹³³. Na minissérie, todavia, o narrador vislumbra a imagem da “amiga” pelo reflexo do espelho de uma penteadeira – que também reflete parte de seu rosto, ainda que desfocado – (Figura 45) enquanto afirma que: “Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior, é outra coisa. Como bem e não durmo mal” (CAPITU, 2009).



Figura 45: (a-b) O narrador observa sua acompanhante através do espelho. Fonte: DVD *Capitu*.

Cañizal (2012) exemplifica que esse “jogo de espelhos”, muitas vezes, expõe a natureza narcisística dos personagens refletidos, o que nos parece totalmente plausível em Dom Casmurro, figura que conduz a narração se vitimizandando pelos acontecimentos de seu passado, sem jamais reconhecer a própria culpa que o levou a estar onde está. Ao mesmo tempo em que afirma que a vida antiga lhe parece agora “despida de muitos encantos” (ASSIS, 1983, p. 18), o narrador se ressentido pelo passado que não pode mais alcançar.

Às vezes, os segundos em que na tela aparece um rosto refletido num espelho em pormenor são extremamente preciosos, pois neles se ancoram

¹³³ ANEXO D.

oportunidades únicas de enxergar as nuances simbólicas e da imagem em questão. Mais ainda quando, de algum modo, esse tipo de configuração particulariza o narcisismo da personagem. Nos intermédios desse jogo de espelhos, também as pupilas do espectador — outro jogo de espelhos — ficam à deriva na ambiência envolvida por uma atmosfera narcísica. (CAÑIZAL, 2012, p. 19-20)

Ainda no primeiro capítulo da minissérie, no final do microcapítulo intitulado *Prazo dado*, mais um traço da personalidade narcísica de Dom Casmurro é revelado. Após exigir uma conversa com José Dias (Figura 46), “Bentinho olha-se num dos espelhos do salão e, reconhecendo sua coragem, levanta os braços, como quem pede a aclamação de sua plateia” (PINATI, 2014, p. 125). Luiz Fernando Carvalho parafraseia o próprio Bento ao identificar, na postura do menino, quem ele viria a se tornar mais tarde:

O casmurro da Glória já estava dentro do Bentinho de Mata-cavalos ou será que ele foi mudado por efeito de algum caso incidente? Se lembrares bem, hás de reconhecer que um estava dentro do outro como a fruta dentro da casca. (CARVALHO apud OLIVEIRA, 2020, p. 107).



Figura 46: (a-b-c) Bentinho se vê no espelho e comemora. Fonte: DVD *Capitu*.

No segundo capítulo da minissérie, o espelho volta a desempenhar seu papel narrativo. No microcapítulo *Olhos de ressaca*, Bentinho vai até a casa de Capitu e a mãe da menina avisa que ela está na sala, penteando os cabelos. Dona Fortunata sugere: “Vá devagarzinho, para lhe pregar um susto” (CAPITU, 2009). Capitu avista a chegada de Bentinho pelo reflexo do espelho que segura nas mãos enquanto se arruma (Figura 47).



Figura 47: (a-b) Capitu avista a chegada de Bentinho através do espelho. Fonte: DVD *Capitu*.

Em seguida, Bentinho oferece de pentear os cabelos da amiga e, na cena que se segue, os rostos de Capitu e Bentinho se revezam enquadrados por diversos espelhos (Figura 48 – a-b), que agem como molduras das expressões faciais do jovem casal momentos antes de seu primeiro beijo. O espelho na mão de Capitu, por sua vez, se movimenta lentamente conforme a menina o traz para junto do corpo (Figura 48 – c). A luz do sol que incide sobre a superfície espelhada é refletida, espalhando feixes de luz pelo ambiente, tornando o momento tão mágico quanto o narrador se lembra de ter sido.



Figura 48: (a-b) O espelho emoldura os rostos de Bentinho e Capitu; (c) O espelho de Capitu ilumina o ambiente. Fonte: DVD *Capitu*.

Pertencente ao terceiro capítulo da minissérie, o microcapítulo *Adiemos a virtude* leva o mesmo título do capítulo 68 da obra machadiana, o qual mencionamos anteriormente. Na minissérie, enquanto o narrador confessa revelar *tudo o que importar à sua história*, seu rosto é refletido e enquadrado pelo pequeno espelho de maquiagem. A câmera, que no começo da cena enquadra também as mãos de Dom Casmurro, rapidamente se aproxima do espelho, focando apenas o reflexo do rosto do narrador (Figura 49). Ao exibir apenas um fragmento da figura que nos narra, a escolha do enquadramento corrobora com o discurso de Bento, revelando, assim, o mesmo que o narrador pretende compartilhar com seu público: apenas fragmentos. Nepomuceno (2015, p. 80) observa que “A recorrência de espelhos também intensifica a presença do narrador durante a minissérie”.



Figura 49: (a-b) O rosto do narrador é delimitado pelo espelho. Fonte: DVD *Capitu*.

Flávia Pinati (2014, p. 150) pontua que à medida que a narrativa se aproxima do fim, e quando Casmurro demonstra estar profundamente perturbado, as cortinas saem de cena e dão lugar aos espelhos, que aparecem na maioria das cenas, seja como plano de fundo ou como instrumento de efeito. No microcapítulo *De casada*, quarto capítulo da minissérie, Bento e Capitu conversam, diante de um espelho, sobre o retorno da lua-de-mel. De acordo com Nepomuceno (2015, p. 77), a imagem de Capitu refletida no espelho chega a se confundir com a imagem “real” e, em outros momentos, a imagem de Bento é que parece estar em xeque (Figura 50):

A imagem parece uma aquarela e confunde: quantas Capitus há ali? A imagem permite visualizar a dinâmica de *trompe l'oeil*¹³⁴ na minissérie Capitu a partir do espelhamento, sugerindo não só o caráter antiilusionista e autoreflexivo da minissérie, mas também uma sensação de instabilidade. (NEPOMUCENO, 2015, p. 77)



Figura 50: (a-b) Capitu e Bento conversam diante do espelho. Fonte: DVD *Capitu*.

A pesquisadora aponta que o uso do espelhamento é fundamental para a aplicação de duas estratégias que, à primeira vista, parecem ser contrárias entre si: “1) autonomia da minissérie diante do texto de Machado de Assis; 2) o desvelamento e a ampliação de características (a ironia, por exemplo) da obra machadiana” (NEPOMUCENO, 2015, p. 80). Pinati (2014, p. 151) aponta ainda que, durante a cena mencionada, o vídeo fica praticamente dividido ao meio, como se existissem duas Capitus. Para a autora, esse recurso reflete a própria imagem dupla que a personagem passa a ter para o espectador: “Ao ser posta diante do público como uma personagem de caráter duplo, com uma personalidade duvidosa, não sabemos, na verdade, quem é Capitu e o que ela pensa, já que toda a história nos é narrada apenas por Casmurro” (*Ibid*).

Além de representar o caráter duplo de Capitu, Pinati afirma que os espelhos também

¹³⁴ Frase francesa que significa “engana os olhos”, usada para descrever pinturas que criam a ilusão de um objeto ou cena real, de acordo com o glossário de termos de arte do Tate Museum, tradução nossa. Mais informações em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/trompe-loeil> Acesso em: 23/08/2023.

simbolizam a visão dúbia de Dom Casmurro: “sua visão vem da imagem criada pela câmera ou aquela refletida no espelho?” (2014, p. 151). Pinati (2014) e Nepomuceno (2015) compartilham da convicção de que as imagens refletidas pelos espelhos, nesta ocasião, apresentam distorções carregadas de simbolismos. Enquanto Nepomuceno (p. 77) as interpreta como imagens aquosas, semelhantes às imagens geradas através da “lente de água”; Pinati (p. 150) as examina como projeções das lembranças deturpadas de Dom Casmurro, convergindo com o propósito da lente criada para a minissérie: o de representar as deformidades da memória do narrador.

O espelho faz parte da decoração original do Automóvel Clube, objeto que está completamente velho, cheio de marcas e ondulações. Desta forma, poderíamos pensar que estes espelhos são alegoria dos próprios olhos de Casmurro, pois, a partir de certo momento, o narrador já não tem mais a clara visão do passado, mas um conjunto de reminiscências, que em meio a marcas e fantasias, projetam lembranças deturpadas, assim como as imagens criadas pelos espelhos do salão. (PINATI, 2014, p. 150-151)

No último capítulo da minissérie, microcapítulo *E bem, e o resto?*, o narrador está diante de uma penteadeira. Ele se olha no espelho e relembra seu amor por Capitu enquanto retira a maquiagem casmurra (Figura 51 – a). Depois de retirada a maquiagem, ajeita os cabelos fazendo-os lembrar seus cabelos de menino. Então, abre uma caixa onde, dentro, se revela outro espelho. A figura que Dom Casmurro vê refletida nele não é a sua imagem atual, mas a de Bentinho adolescente (Figura 51 – b).



Figura 51: (a) Dom Casmurro retira a maquiagem; (b) O narrador vê Bentinho refletido no espelho.
Fonte: DVD *Capitu*.

Em seguida, Casmurro olha para um dos espelhos do salão e vê Capitu menina, que dança sob o holofote até que a luz se apaga e ela para, como uma estátua. Agora é a vez de Capitu adulta, que segue o mesmo roteiro. Depois dela, Dona Glória, prima Justina, tio Cosme e José Dias aparecem acenando para Bento até se tornarem estátuas na penumbra. O narrador corre os dedos pela superfície do espelho, como se desejasse tocar aquelas lembranças. Mais uma vez, o espelho retrata o onírico. Bento vê refletidas as imagens das pessoas como se elas

estivessem ali, no mesmo ambiente que ele. No entanto, não passam de fantasmas de sua memória. Umberto Eco se refere ao espelho como um mecanismo metonímico, ou seja, somente é capaz de refletir uma parte, e não o todo, e só pode ser duplicado por intermédio de outro espelho: “Do espelho não surge registro ou ícone que não seja um outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” (ECO apud NEPOMUCENO, 2015, p. 80).

Desta forma, afirma Pinati, “é significativo podermos correlacionar *Capitu* e os espelhos com a própria autorreflexividade, tão discutida na arte contemporânea, pois, ambas contestam, de forma irreverente, valores e conceitos estabelecidos pelo realismo clássico” (2014, p. 151). Em sentido mais figurativo, Daniel Piza relaciona o espelhamento autorreferente da obra machadiana com o próprio comportamento dos protagonistas: “*Capitu* é o espelho invertido em que Bento vê seu próprio analfabetismo emocional” (PIZA, 2008, p. 153). Fato, este, que Bento confessa em sua narração: “*Capitu* era *Capitu*, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (ASSIS, 1983, p. 51).

Conclui-se, portanto, que as escolhas dos enquadramentos, assim como o jogo de espelhos presente em *Capitu*, se materializam como um recurso intermediário potente, capaz de manter a estrutura narrativa da obra de Machado de Assis na minissérie através da transposição de signos textuais em signos audiovisuais, o que, de acordo com a classificação de Rajewsky (2005), configura-se como transposição midiática. Ademais, a articulação entre diversos elementos a configuram como um objeto único e independente de seu texto-fonte, servindo como rico objeto de estudo intermediário, conforme esclarece o teórico Claus Clüver (2006, p. 16).

6.3 – A vida é uma ópera

De acordo com Daniel Piza (2008, p. 34), é importante lembrar que Machado tinha uma ligação forte com o teatro¹³⁵, envolvendo-se na escrita, tradução, censura e crítica de peças, o que lhe proporcionou a habilidade de incorporar elementos teatrais em suas obras. Em sua tradução, Luiz Fernando Carvalho articula criativamente a narração à teatralidade, de forma a reintroduzir o ambiente teatral e operístico presente na obra machadiana. Pierre Coca pontua que “A luz, o figurino e os objetos de cena foram planejados para dar ao vasto ambiente que serve como

¹³⁵ Das peças escritas por Machado, podemos destacar: *Hoje avental amanhã luva*, 1860; *Queda que as mulheres têm para os tolos*, 1861; *Desencantos*, 1861; *O caminho da porta*, 1863; *O protocolo*, 1863; *Quase ministro*, 1864; *Os deuses de casaca*, 1866; *Tu, só tu, puro amor*, 1880; *Não consultes médico*, 1896; *Lição de botânica*, 1906.

cenário o que a produção de *Capitu* chama de ‘tom operístico’” (2013a, p. 107).

A referência à ópera se faz muito presente no texto machadiano. A primeira menção, no entanto, é feita no oitavo capítulo de *Dom Casmurro*, intitulado *É tempo!*, quando o narrador anuncia: “Agora é que eu ia começar a minha ópera” (ASSIS, 1983, p. 25). Em seguida, relembra a frase de um tenor italiano que dizia: “A vida é uma ópera” (*Ibid*). O capítulo seguinte do livro, que leva o nome de *A ópera*, transcreve a conversa com Marcolini, em que o tenor traça a definição para sua frase. *Ópera*, todavia, é o primeiro microcapítulo da minissérie *Capitu*, que é introduzido pela fala do narrador: “A vida tanto pode ser uma ópera, quanto uma viagem de mar, ou uma batalha” (CAPITU, 2009). Após a exibição da cartela que leva o título do presente microcapítulo, o cenário é filmado em *contra-plongée*, realçando as pinturas no teto e a grandeza do lugar; as longas cortinas vermelhas do cenário se abrem e revelam o narrador no balcão, indicando o início da ópera que Dom Casmurro pretende narrar: a sua própria. Para o diretor Luiz Fernando Carvalho, quando Machado afirma que *a vida é uma ópera*, “ele está também querendo refletir sobre o mundo das aparências, o mundo das verdades, das mentiras, onde muitas vezes a verossimilhança conta mais do que a própria verdade” (CARVALHO, 2008b, p. 82). Santos e Ribeiro acrescentam que:

Ao considerar que “a vida é uma ópera”, Dom Casmurro não só se refere ao drama que acredita viver, no qual a dúvida é o que mais lhe ocupa, mas também destaca as idas e vindas dos atos e das pessoas, que sob o seu olhar encasmurrado lhe aparecem como “inquieta sombras”. (SANTOS e RIBEIRO, 2013, p. 4)

A referência ao espetáculo persiste nos capítulos que se seguem. Em *O contra-regra*, o narrador compara a vida à uma peça de teatro: “O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovoadas, um carro, um tiro” (ASSIS, 1983, p. 97). Célebres obras teatrais também são citadas ao longo do romance, como *Fausto*, de Goethe, no segundo capítulo *Do livro*: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?” (*idem*, p. 19); *Macbeth*, de Shakespeare, no centésimo capítulo, intitulado *Tu serás feliz, Bentinho*; e *Otelo*, do mesmo autor, nos capítulos *Otelo* e *Uma ponta de Iago*.

A ópera também é referenciada ao estabelecer uma conexão entre *Capitu* e a personagem Carmen. A ópera *Carmen*, de Georges Bizet – baseada no romance homônimo de Prosper Mérimée – estreou em 1875, na Opéra-Comique em Paris. A peça é de origem francesa, tendo todo seu texto escrito em francês, mas a história do romance se passa na Espanha. Carmen era operária em uma fábrica de cigarros e se apaixonou pelo militar Don José. Os dois vivem

um amor até que os ciúmes do parceiro fazem com que Carmen o rejeite. Carmen se apaixona novamente pelo toureador Escamillo, mas acaba sendo assassinada por Don José, que não aceita sua liberdade. Carmen era uma mulher de personalidade forte, com inclinações libertárias, livre sexualmente e, também, cigana. O papel da protagonista não condizia com o que a sociedade esperava da mulher naquela época e, por esta razão, a ópera foi considerada vulgar, escandalosa e imoral. Flávia Pinati aponta para a genealogia literária de Capitu, “como se ela descendesse de personagens femininas já consagradas pelos textos canônicos” (2014, p. 103). Gilberto Passos (2003) reitera que, ao construí-la, Machado inspirou-se na personalidade de personagens como Manon Lescaut¹³⁶ e Carmen, demonstrando sua intenção de retratar Capitu como uma releitura das personagens femininas encontradas em romances de adultério do século XIX, as quais eram caracterizadas como mulheres fatais, cuja presença carregava sempre uma atmosfera de perigo. No audiovisual, as características de Carmen se destacam, principalmente, no figurino usado por Capitu (Figura 52). De acordo com Pierre Coca:

A sutileza dos trajes impressionistas de Capitu se mesclou ainda a elementos que remetem à indumentária feminina da região de Andaluzia, no Sul da Espanha, como os cabelos presos com flores, que seguram um véu que cai sobre os ombros. As flores vermelhas foram um adereço muito usado nos penteados de Capitu e também compunham as cenas de dança da personagem, uma evocação à alma cigana de Capitu. (PIERRE COCA, 2013a, p. 109-110)



Figura 52: (a) Célestine Galli-Marié, a primeira intérprete de Carmen de Bizet¹³⁷; (b-c) Figurino de Capitu se assemelha ao de Carmen. Fonte: DVD *Capitu*.

Embora a menção ao teatro e à ópera, de acordo com a classificação de Rajewsky (2005), possa ser classificada como uma *referência intermediática*, vale lembrar que as categorias não são estáticas e podem coexistir. Neste sentido, destacaremos também o caráter

¹³⁶ Personagem principal do romance Manon-Lescaut, de Abade de Prévost (1730), em que o jovem Des Grieux se apaixona por uma doce e sedutora dama, Manon, que o leva à desgraça. (PINATI, 2014, p. 101)

¹³⁷ Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/escandalo-moral-a-conturbada-estrela-da-opera-carmen-de-georges-bizet/> Acesso em: 25/082023.

multimídia da ópera reproduzido em *Capitu*, alcançado através da articulação entre vários elementos artísticos. De acordo com Clüver (2006): “A ópera, enquanto modelo textual, é multimídia; enquanto encenação e apresentação, é uma mescla de elementos multimídias e mixmídias” (p. 19).

Um libreto de ópera pode ser publicado e recebido por si só, do mesmo modo que a partitura; aberturas são tocadas em concertos, tenores apresentam no mundo inteiro árias operáticas, fazendo também certos gestos e mímicas; podemos ouvir a gravação de uma apresentação no rádio ou tocá-la em CD. (CLÜVER, 2006, p. 19-20)

Pierre Coca (2013a, p. 108) argumenta que, ao mesmo tempo em que *Capitu* dissolve as fronteiras entre cinema, teatro, balé, computação gráfica e texto escrito – o cruzamento de fronteiras pressuposto pelas relações intermediáticas – promove um reencontro entre ópera e televisão.¹³⁸ O “tom operístico”, por sua vez, é revelado justamente através da relação entre diversas mídias.

[...] elementos como projeções, sombras, texturas e gelatinas ajudaram a contar a história, que é constituída de lembranças. Como a arte e o figurino, a luz também acompanhou o tom operístico da série. Equipamentos como canhão de luz e refletores móveis foram essenciais na composição de várias cenas (MEMÓRIA GLOBO apud BERNARDAZI, 2015, p. 8)

Assim como a ópera, *Capitu* também foi composta em atos, que se dividem através das cartelas que anunciam os microcapítulos. É comum que as cortinas do cenário se abram e fechem sempre que há uma mudança de ato. Muitas vezes, é o próprio narrador quem as aciona. O microcapítulo *Prazo dado* traz uma boa exemplificação deste recurso, além de uma referência direta à ópera propriamente dita. Após Bentinho exigir a conversa com José Dias e se olhar vitorioso diante do espelho, imagens em preto e branco de uma plateia de ópera efusiva em aplausos são intercaladas à imagem do rapaz (Figura 53). E, então, “as cortinas se fecham: o espectador percebe que, até aquele momento, estava assistindo ao primeiro ato da ópera de *Casmurro*” (PINATI, 2014, p. 125).

¹³⁸ Conforme abordamos no Capítulo 4, a colaboração entre teatro e TV datam da década 1950.



Figura 53: (a-b) Imagens da plateia de uma ópera; (c) As cortinas se fecham ao fim do ato. Fonte: DVD *Capitu*.

O trabalho de iluminação feito pela direção de fotografia, segundo Pierre Coca (2013b, p. 12), ajudou a preservar o “tom operístico” da minissérie. Além de se valer de diversos recursos como as sombras, gelatinas e canhões de luz, a escolha pelos tons claros e escuros na mesma cena fogem completamente à luz de três pontos¹³⁹ usada em produções televisuais. De acordo com a autora, a luz clara e leve da primeira fase da história torna-se mais intensa e com cores mais fortes na segunda fase (*Ibid*).

Na cena do microcapítulo *Do livro*, em que Dom Casmurro se encontra com Capitu adolescente, é possível observar o efeito produzido pelos canhões de luz, que acompanham Capitu enquanto ela dança traçando uma linha de giz no chão. A lembrança de Capitu lança luz sobre a escuridão em que o narrador vive, isolado e recluso. O argumento se torna simbólico quando Capitu é representada na luz, em trajes leves e claros, enquanto Casmurro é retratado nas sombras, em vestes escuras. O narrador apenas é iluminado quando se aproxima da menina, como se somente pudesse emergir das trevas de sua solidão através das lembranças de seus momentos felizes do passado (Figura 54). Como bem observam Sousa e Rocha (2019, p. 119), o ato representado lembra os versos iniciais de Chão de Giz, canção de Zé Ramalho: “Eu desço dessa solidão, espalho coisas sobre um chão de giz”.

¹³⁹ Como o nome diz, é um sistema de iluminação formado por três pontos de luz. A *luz principal* revela as características de uma personagem ou de várias pessoas em uma cena. A *luz de preenchimento* é uma luz secundária usada para reduzir o contraste. A *luz de contorno* ou de borda tem como objetivo separar e delimitar a personagem ou objeto do fundo da cena, dando a ideia de tridimensionalidade. Mais informações em: <https://margofilmes.com.br/o-que-e-iluminacao-de-3-pontos-tutorial/#:~:text=Na%20ilumina%C3%A7%C3%A3o%20de%203%20pontos%2C%20a%20fun%C3%A7%C3%A3o%20dessa%20luz%20%C3%A9,dando%20a%20ideia%20de%20tridimensionalidade.> Acesso em: 24/08/2023.



Figura 54: (a-b) Casmurro e Capitu iluminados por um canhão de luz. Fonte: DVD *Capitu*.

Para Bernardazi (2015) “A construção de uma narrativa visual nos produtos televisivos de ficção seriada requer [...] a composição de uma linguagem verbo-visual voltada para o desenvolvimento tanto de personagens quanto de ambientes” (p. 11). Sendo assim, o uso de alguns efeitos de iluminação, como as gelatinas, atua na composição de um cenário que seja compatível com o estado emocional dos personagens. No microcapítulo *O desespero*, Bentinho corre para seu quarto após ser mordido pelo ciúme. O rapaz jura que nunca mais quer ver Capitu e que vai fazer-se padre de uma vez. À medida em que a raiva lhe domina, o cenário pinta-se de vermelho (Figura 55). Bentinho confessa, com o rosto totalmente rubro e a expressão irada: “Já me vi ordenado diante dela que choraria de arrependimento. E eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo. Muito desprezo” (CAPITU, 2009).

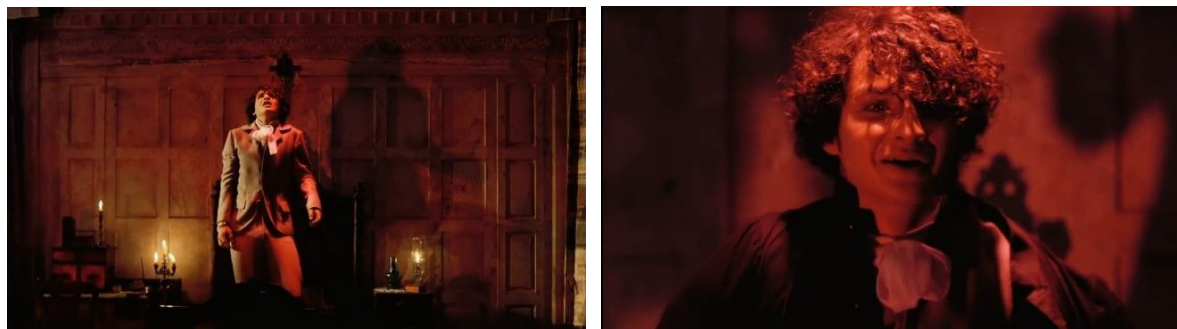


Figura 55: (a-b) Gelatina de cor sendo usada para representar o estado emocional de Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

O contraste entre luz e sombra na mesma cena também é um recurso narrativo recorrente na minissérie, viabilizado pelo trabalho de iluminação. A diferença entre tons claros e escuros, em vários momentos, indicou a “dubiedade da história” (PIERRE COCA, 2013b, p. 12). A iluminação, típica do teatro, coloca em xeque a veracidade dos fatos narrados. Em diversas cenas – e com frequência alternada – os rostos de Capitu e Bentinho são retratados metade na sombra, metade na luz (Figura 56). É como se o espectador fosse questionado: quem está

dizendo a verdade?¹⁴⁰ Para Nepomuceno (2015, p. 89-90), o jogo entre o claro e o escuro “se converte em um jogo erótico entre o que se mostra e o que se esconde, o que se diz e o que se vê”.



Figura 56: (a-b-c) Os rostos de Bentinho e Capitu são representados com luz e sombra. Fonte: DVD *Capitu*.

Outro recurso recorrente em *Capitu* é o uso acentuado de ferramentas teatrais através do procedimento de metaficção, no qual, de acordo com Pinati, “são identificados os mecanismos da própria obra, que não deixa o público esquecer de que está assistindo a uma peça ficcional” (2014, p. 18). O primeiro elemento que podemos pontuar é a própria postura do narrador. Nepomuceno destaca que “O protagonista demonstra possuir a consciência de estar diante do público, ou de um palco” (2015, p. 60). A pesquisadora acrescenta que este fato reforça a natureza reflexiva da minissérie, que também pode ser observada “pela manutenção do acesso ao público às estruturas que alicerçam a feitura de uma obra, como as divagações do autor” (*Ibid*).

Pinati elucida que os recursos metalinguísticos nas artes dramáticas já existiam desde a antiga comédia grega, “quando os autores, através do corifeu, se dirigiam à plateia para fazer observações sobre a peça que estava sendo apresentada. Esta parte do espetáculo era chamada de parábase” (2014, p. 113). Mas foi apenas no período Barroco que os roteiros autorreflexivos tiveram um grande avanço (*Ibid*). As chamadas *metapeças* dão a impressão de conter uma obra dentro da outra, lembrando constantemente ao espectador que ele está diante de uma representação (PINATI, 2014, p. 114). Shakespeare¹⁴¹ foi um dos primeiros a utilizar a linguagem metaficcional no teatro ao produzir comédias. “Ele colocava uma peça dentro da outra e, às vezes, misturava os gêneros (tragédia e comédia), conseguindo evidenciar que era a sua pena que estava por trás de tais textos dramáticos” (*Ibid*).

¹⁴⁰ Não desprezamos o fato de que toda a narração é feita por Bento Santiago e que, em momento algum, Capitu recebe o direito à palavra. O que está em questão, aqui, é a culpa ou absolvição da personagem, que – assim como na obra machadiana – fica a cargo do espectador.

¹⁴¹ William Shakespeare (1564-1616) foi um grande escritor e dramaturgo inglês. É considerado o poeta nacional da Inglaterra e o maior dramaturgo da literatura mundial. Informações disponíveis em: <https://www.todamateria.com.br/william-shakespeare/>. Acesso em: 01/09/2023.

Esse tipo de recurso metaficcional iniciado por Shakespeare, chamado de metalepse, logo teve adeptos; outros dramaturgos passaram a escrever peças autorreferenciais, introduzindo nelas o jogo entre realidade e ficção; com o aperfeiçoamento da técnica, acabaram tornando as peças, além de autorreferenciais, autoconscientes. (PINATI, 2014, p. 114)

No entanto, afirma Pinati (2014), foi Brecht quem inaugurou um novo tipo de peça autorreferencial: o *teatro épico*.

Neste tipo de teatro, os mundos empírico e ficcional se fundem e ator e personagem passam a brigar sobre o palco e diante dos espectadores. Na maioria das vezes, o personagem se distancia do seu núcleo ficcional para se dirigir ao público, a partir do momento que ele se desvincula da ação representativa: o que temos não é mais o personagem, mas o ator. Ele representa a voz do autor e a denúncia de um ator que não se identificou com o papel dado a ele. Temos, assim, a impressão de estar diante de um personagem/narrador. (PINATI, 2014, p. 115)

De acordo com a pesquisadora, o espectador aliena-se de sua realidade quando entra em processo de catarse e se satisfaz com as representações da ficção, esquecendo-se de seus desejos e vontades de mudança (*idem*, p. 116). Por outro lado, “Brecht quer que o homem tome consciência crítica de seu mundo empírico e, para isso, precisa distanciá-lo do universo da fantasia, o dramaturgo literalmente chama o espectador a sua verdade” (PINATI, 2014, p. 116). Essa postura reflexiva e questionadora nas artes dramáticas, entretanto, também remetem à Stanislavski¹⁴². Para o teatrólogo, “o teatro não poderia ser considerado uma arte se não fosse capaz de problematizar sobre seus próprios processos” (NEPOMUCENO, 2015, p. 44-45).

Em *Capitu*, a natureza metaficcional advinda do teatro se reforça de diversas formas. Primeiramente, podemos mencionar a manutenção da autorreflexividade da obra machadiana em sua adaptação audiovisual, alcançada por intermédio de um narrador que quebra a “quarta parede”, tece comentários sobre sua produção e dialoga com o espectador, de quem busca conquistar a cumplicidade. Tão importante quanto, se faz a ruptura com o naturalismo. Mariana Nepomuceno esclarece que a postura antinaturalista é mais antiga no teatro que na televisão: “A intenção era de que a ‘teatralidade’ vencesse a imitação estrita da realidade, concedendo espaço maior à experimentação formal” (NEPOMUCENO, 2015, p. 48). A essência antinaturalista na minissérie, por sua vez, se materializa através de um cenário “propositalmente falso que impede a inserção total do telespectador no universo ficcional e na narrativa fílmica”

¹⁴² Konstantin Stanislavski (1863-1938) foi um ator, diretor e crítico de teatro russo e criador de um novo estilo de interpretação, o método Stanislavski, baseado em naturalidade, fidelidade histórica e busca de uma verdade cênica. Informações disponíveis em: <https://www.algosobre.com.br/biografias/konstantin-stanislavski.html> Acesso em: 01/09/2023.

(PINATI, 2014, p. 152). Conforme explica Anatol Rosenfeld em seu livro *O teatro épico*:

Os bastidores perspectivistas são considerados de mau gosto, começa a preferir-se o “dégor” construído, de três dimensões (Appia). Exalta-se o teatro teatral, a teatralidade pura. O ator já não teme revelar que atua para o público. A “quarta parede” do naturalismo é derrubada. O teatro não receia confessar que é teatro, disfarce, fingimento, jogo, aparência, parábola, poesia, símbolo, sonho, canto, dança e mito. (ROSENFELD, 2008, p.104)

Em *Capitu*, a postura corporal dos atores, excessivamente dramática e expressiva, também revela um traço tanto teatral quanto antinaturalista. Nepomuceno (2015, p. 88-89) reitera que os gestos teatrais exagerados são necessários devido à disposição dos assentos do público, já que a linguagem corporal expressiva ajuda na comunicação e na visibilidade dos atores por toda a plateia. Isso é diferente na televisão, onde a audiência assiste em casa e está bem próxima da tela. “Logo, quando o ator incorpora uma linguagem teatral na televisão isso constitui um excesso, um ornamento” (NEPOMUECENO, 2015, p. 89). Do ponto de vista autorreferencial, Flávia Pinati (2014, p. 152) observa que o efeito alienante e catártico é rejeitado, uma vez que “o receptor não consegue se identificar com personagens tão exagerados”.

É possível afirmar, ainda, que a minissérie dialoga com linguagens do *teatro de laboratório*, o qual “consiste na arte que se constrói durante os ensaios e apresentações, ou seja, através do improviso” (PINATI, 2014, p. 150). O diretor Luiz Fernando Carvalho costuma reservar um espaço para a preparação do elenco antes do início das gravações, conforme observa Daniella Oliveira (2020, p. 85). No caso da minissérie *Capitu*, o espaço utilizado foi o próprio galpão do Automóvel Clube do Brasil. A preparação do elenco contou com oficinas ministradas por sete convidados¹⁴³ que discutiram temas relacionados à “modernidade, costumes, feminilidade, maternidade, amor, ciúme, homossexualismo, crueldade, ambiguidade e dúvida” (CARVALHO, 2008a, p. 7). A preparadora de elenco Tiche Vianna, especialista em Commedia Dell’Arte e pesquisadora do grupo Barracão, afirmou que “os ensaios para a minissérie *Capitu* incluíram preparação corporal com danças de roda e uso de técnicas de máscaras que se aproximavam da Commedia Dell’Arte, pela importância dada à construção de arquétipos e de máscaras” (VIANNA apud OLIVEIRA, 2020, p. 45).

¹⁴³ Antônio Edmilson Martins Rodrigues (historiador), Carlos Byington (médico psiquiatra), Daniel Piza (jornalista e escritor), Gustavo Bernardo (escritor e professor de literatura), Luiz Alberto Pinheiro de Freitas (psicanalista), Maria Rita Kehl (psicanalista) e Sergio Paulo Rouanet (cientista político). As palestras conduzidas pelos sete especialistas foram compiladas no livro *Capitu: minissérie de Luiz Fernando Carvalho*, sob organização do diretor e publicado pela editora Casa da Palavra.

A preparadora de corpo Tiche Vianna, [...] trabalhou com os atores a partir das máscaras da Commedia Dell'Arte. Ela fez com que Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido imaginassem atitudes felinas para compor a protagonista. Os olhos da personagem ganharam atenção especial. [...] o eixo das atrizes deveria estar no olhar: o corpo não poderia fazer o movimento sem que os olhos reagissem primeiro (MEMÓRIA GLOBO apud OLIVEIRA, 2020, p. 76)

Para Flávia Pinati (2014, p. 150), a minissérie faz exatamente o que a arte metaficcional se propõe a fazer: lembra ao seu espectador que ele está diante de uma ilusão da realidade e o convida a ser cúmplice de seu espetáculo. “Carvalho faz isso com o auxílio do teatro, da interpretação dos atores e da linguagem de romance, ele mostra a seu espectador a falta de verdade na vida através de um inventário imagético, assim como fazia o Teatro de laboratório e do absurdo¹⁴⁴” (*Ibid*).

Por fim, Grésillon e Thomasseau (2014, p. 128-130) apontam as notas preparatórias do diretor – assim como os desenhos, esboços, esquemas de marcação de palco e croquis de figurino – como peças fundamentais para a gênese cênica teatral. De acordo com os autores, esse conjunto de documentos inclui elementos extremamente diversificados e geralmente não se destinam à publicação, como também não possuem nenhuma finalidade estética. Esses registros têm como função a demarcação de cada etapa da encenação teatral. As notas do diretor também oferecem ao pesquisador a oportunidade de “capturar os momentos chaves de um processo; ou mesmo descobrir maneiras de acessar a intimidade da obra, que o refinamento da apresentação ao público pode esconder” (GRÉSILLON e THOMASSEAU, 2014, p. 130).

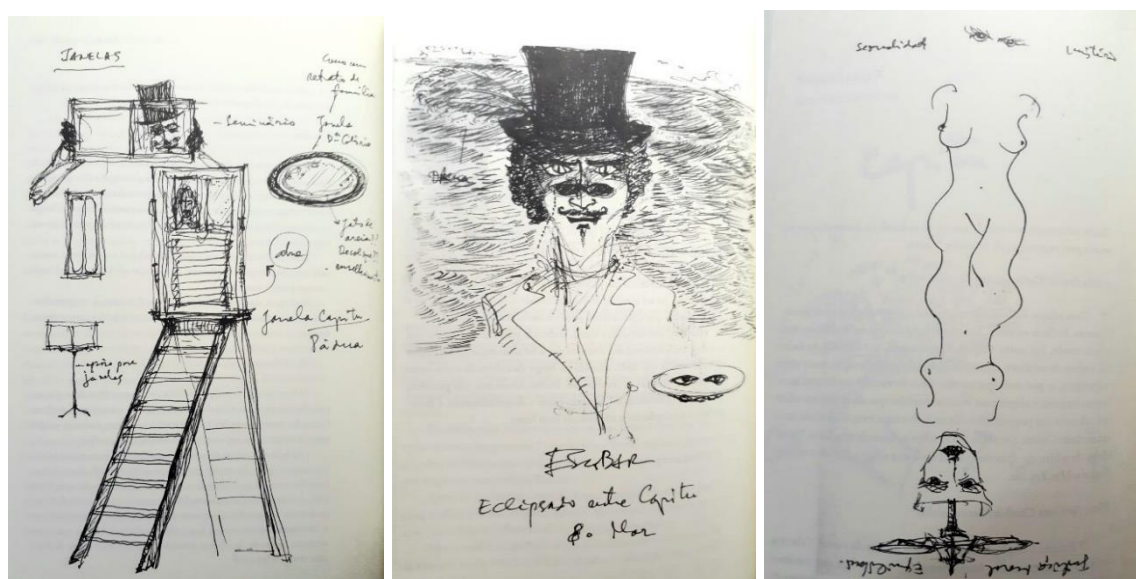


Figura 57: (a-b-c) Desenhos do caderno do diretor Luiz Fernando Carvalho. Fonte: CARVALHO, 2008b.

¹⁴⁴ O teatro absurdo une crítica e autorreflexividade em suas peças (PINATI, 2014, p. 150).

Para a composição da minissérie *Capitu*, Luiz Fernando Carvalho se valeu de diversos registros (esboços, desenhos, textos), que foram parcialmente publicados no livro *Machado de Assis (1908-2008)*, organizado por Júlio Diniz (Figura 57). O acesso ao caderno do diretor, além de elucidar questões sobre o processo criativo, reforça o caráter teatral da obra que, apesar de constituir um produto televisivo, teve toda sua gênese cênica pautada em soluções teatrais.

6.4 – Máscaras

Daniella Oliveira (2020, p. 81) recorda que, além de homem do teatro, Machado era “um profundo conhecedor das máscaras da sociedade em que vivia”. Na obra de Luiz Fernando Carvalho podemos observar que o uso de máscaras, muito presente na minissérie, vai desde a preparação do elenco até a caracterização dos personagens. Uma leitura subjetiva de artifícios como a indumentária, maquiagem e iluminação, como veremos a seguir, reforçam o argumento e tornam as máscaras um elemento forte e característico da releitura de Machado de Assis, tanto no sentido metafórico quanto no sentido material.

Durante os ensaios da minissérie *Capitu*, a preparadora de elenco Tiche Vianna utilizou o princípio das máscaras. Em entrevista à pesquisadora Luiza Rosa, Vianna revelou que a principal máscara trabalhada foi a Pantalone¹⁴⁵, da *Commedia dell'Arte*, mesclando com a ideia de dândi vinda de Baudelaire (VIANNA, 2011). A descrição de Charles Baudelaire sobre a figura do dândi, por sua vez, se aproxima de maneira patente à construção do personagem-narrador Dom Casmurro:

O homem rico, dedicado ao ócio e que, mesmo aparentando indiferença, não tem outra ocupação que a de correr no encaço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado, desde a juventude, a ser obedecido, aquele, enfim, que não tem outra profissão que não a da elegância, gozará sempre, em todas as épocas, de uma fisionomia diferente, inteiramente à parte. (BAUDELAIRE, 2010, p. 62)

A caracterização de Dom Casmurro em *Capitu*, como vimos no capítulo anterior, guarda estreita relação com a *Commedia dell'arte*. O narrador faz uso de uma maquiagem branca sobre

¹⁴⁵ Personagem satirizado, *Pantalone* pode ser encontrado no estereótipo dos velhos avaros e charlatões, sedimentados em nossa sociedade até os dias atuais. Fisicamente, Pantalone é alto e magro. Sua figura é esguia e sua postura é fechada. Anda com dificuldade e seus movimentos são debilitados devido à idade avançada, porém suas mãos são extremamente ágeis. Informações disponíveis em: <http://www.portaldoenvelhecimento.com.br/pantalone-e-dottore-as-mascaras-da-velhice-na-commedia-dellarte/> e <http://feiticeirosdaarte.blogspot.com/2009/09/commedia-dell-mascaras-e-personagens.html> Acesso em: 04/09/2023.

o rosto, que se assemelha à figura do Pierrô (Figura 58). A maquiagem torna-se cada vez mais sombria à medida em que Casmurro narra sua história, revelando todos os infortúnios, ciúmes e desgraças. As camadas vão se alojando com tamanha intensidade sobre o rosto do ator, até que não seja mais possível distinguir Bento Santiago e Dom Casmurro, que se tornam um só. Segundo Santos e Ribeiro, “O Dom Casmurro de Luiz Fernando Carvalho é bufo e encarna a figura do Clown. Ele é uma caricatura de si mesmo e se esgueira como uma sombra pelas paredes de suas lembranças” (SANTOS e RIBEIRO, 2013, p. 4).



Figura 58: (a-b) Caracterização de Dom Casmurro. Fonte: DVD *Capitu*.

De acordo com Bakhtin (1987), os bufões e bobos são personagens característicos da cultura cômica da Idade Média, que se situam na fronteira entre a vida e a arte. Não são personagens excêntricos ou estúpidos, nem atores cômicos que desempenhavam seu papel no palco, mas que exerciam o princípio carnavalesco na vida cotidiana. Assim como o narrador Dom Casmurro, outro personagem da trama assume ares de bufão. No segundo capítulo da minissérie, Bentinho pensa em soluções para escapar ao seminário e fantasia pedir ao Imperador que intervenha para que a promessa de sua mãe não seja cumprida. Conforme esclarece Pierre Coca (2013b, p. 10), Dom Pedro II aparece travestido na figura de bufão e na pele de Tio Cosme (Figura 59), em meio a uma recepção nas ruas que muito se assemelha às festividades do carnaval brasileiro. Segundo a autora, a personagem do Bufão não aparece ao acaso nessa construção. “A caminho das rupturas, a autoridade do Imperador é questionada e colocada em xeque, quando este aparece travestido de Bufão, que é na verdade a figura do bobo da corte, aquele que dispensa respeito, encarregado de fazer os outros rirem.” (PIERRE COCA, 2013b, p. 10-11). Essa concepção vai de encontro à ideia de carnavalização proposta por Bakhtin: “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.” (BAKHTIN, 1987, p. 8).



Figura 59: (a-b-c) Imperador travestido de bufão. Fonte: DVD *Capitu*.

A maquiagem de aspecto bufo, por sua vez, utilizada tanto em Dom Casmurro quanto na figura idealizada do Imperador, se revelam como máscaras. Segundo Bakhtin (1987), a máscara é o motivo mais complexo e mais carregado de sentido da cultura popular.

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências e das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1987, p. 35)

Há de se destacar, no entanto, uma diferença crucial entre as máscaras incorporadas aos dois personagens mencionados. A máscara do Imperador remete ao grotesco popular, onde “a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos” (BAKHTIN, 1987, p. 35). É símbolo de alegria, de transformações, de festa e, nesta passagem, representa a esperança de Bentinho na mudança de direcionamento de seu futuro, já predestinado por uma promessa. A máscara de Dom Casmurro, por outro lado, guarda relações com o grotesco romântico, período em que a máscara perde seu aspecto regenerador e adquire um tom lúgubre (BAKHTIN, 1987). Bakhtin acrescenta que a loucura do grotesco romântico deixa de ser uma alegre paródia e “adquire tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo” (BAKHTIN, 1987, p. 35). Esta frase poderia, inclusive, ser a própria descrição do narrador da minissérie. Ressentido pelo peso de seu passado, o velho Bento Santiago perde seu ar pueril e passa a contar as reminiscências de sua vida, revestindo de tragicidade os momentos narrados. Aos sessenta e poucos anos, se torna um homem recluso, que ganha o apelido de Casmurro e se esconde atrás de uma máscara taciturna, da qual se despede ao final de sua narração (Figura 60).

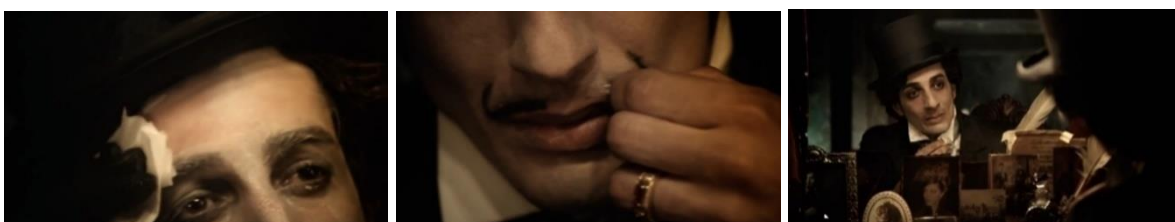


Figura 60: (a-b-c) Dom Casmurro se despede de sua máscara. Fonte: DVD *Capitu*.

No microcapítulo seguinte, *Final*, o narrador aparece travestido com diversas peças que compunham o figurino dos outros personagens: saias volumosas sob o fraque, brincos e acessórios de cabelo de Capitu, colar de camafeu de Dona Glória, óculos de prima Justina, costeletas de tio Cosme, cavanhaque de Escobar e penteado de José Dias (Figura 61). Ao vestir uma “máscara” que unifica todos os personagens de sua história, Dom Casmurro sutilmente abre espaço para que mais uma de suas lacunas seja preenchida pelo espectador. Para Gabriela Betella (2020, p. 75), “[as] roupas, adornos, adereços e caracterização alheios exteriorizam a falta de si mesmo, conforme o próprio narrador adiantara nas cenas iniciais”. Flávia Pinati (2014, p. 135) acrescenta que, ao final da trama, Bentinho torna-se um ser híbrido, que perde sua própria identidade e essência ao se deixar contaminar pelas “inquieta sombras” que desejava afastar. Mariana Nepomuceno observa, ainda nesta cena, um ponto intrigante que nos faz refletir sobre a veracidade do relato do narrador: “O figurino indicia a latência no narrador das características que compõem e que unificam outros personagens. Todos estão em Bentinho, todos são, de alguma maneira, criação de Bentinho” (NEPOMUCENO, 2015, p. 85-86). De acordo com Maffesoli, o emprego de máscaras evoca essa “multiplicidade do ser” e simboliza um “discurso que ultrapassa o indivíduo que o pronuncia” (MAFFESOLI, 2003, p. 117).



Figura 61: (a-b-c) Dom Casmurro travestido dos demais personagens. Fonte: DVD *Capitu*.

Já no último capítulo da minissérie, Bento decide tirar a própria vida colocando veneno em sua xícara de café. Hesitante, resolve consolidar o ato após a esposa e o filho saírem para a missa. Seus pensamentos são interrompidos pela entrada de Ezequiel na sala. Bento pergunta ao filho se já havia tomado café, e o menino responde positivamente. Tomado pelo impulso de solucionar sua angústia através da morte, oferece ao filho a xícara de café envenenado. Ezequiel recusa e Bento insiste de forma agressiva. Em seguida grita que não é seu pai, e Ezequiel chora. Capitu entra e pede explicações ao marido, alegando ter ouvido gritos e choro. Bento diz, novamente, que não é pai de Ezequiel e acusa Capitu de o ter traído com seu melhor amigo, Escobar. Furiosa, Capitu vai à missa levando consigo o filho do casal. Ao retornar, Capitu relata ao marido: “Confiei a Deus todas as minhas amarguras, ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável. Estou às suas ordens” (CAPITU, 2009). Ao sair para a igreja, Capitu

traja um vestido vermelho escuro e chapéu. Ao retornar, as rendas do véu que compõem o figurino projetam sombras sobre seu rosto que, em contraste com a pele pálida da personagem, a assemelham à figura de *La Catrina* (Figura 62).



Figura 62: (a) *La Catrina* de José Guadalupe Posada¹⁴⁶; (b) *La Catrina* de Diego Rivera¹⁴⁷; (c) O véu no rosto de Capitu a assemelha à figura de *La Catrina*. Fonte: DVD *Capitu*.

Criada pelo cartunista e ilustrador José Guadalupe Posada, em 1910, “La Calavera Garbancera”, ou “A Caveira Garbanceira”, só recebeu o nome de *La Catrina* em 1948. Diego Rivera, pintor muralista e marido de Frida Kahlo, foi quem lhe deu o novo nome – que acabou se tornando o mais popular – quando a retratou no mural “Sonho de uma tarde de domingo no Parque Alameda”. *La Catrina* foi inicialmente desenhada por Posada como um crânio que trajava um extravagante chapéu¹⁴⁸, representando o caráter universal e democrático da morte, que atinge a todos independente de classe social ou qualquer outro atributo. Na releitura de Rivera, a figura foi representada de corpo inteiro, trajando um vestido enfeitado e acessórios elegantes, conforme a moda da época. Considerada a “Deusa da Morte”, *La Catrina* também se tornou o maior símbolo do Dia dos Mortos no México. A figura, no entanto, transcende a cultura mexicana devido ao seu simbolismo, que reflete sobre a morte como algo que torna a todos iguais¹⁴⁹.

A aproximação entre Capitu e a figura da “Deusa do Morte”, por sua vez, possui um forte apelo simbólico ao se converter em uma máscara que anuncia a tragédia que sucederá. Esta é a última cena em que Capitu é retratada com vida na minissérie. Nas cenas que se seguem,

¹⁴⁶ Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/la-catrina-jos%C3%A9-guadalupe-posada/XgGIMPC3XjHC8w> Acesso em: 05/09/2023.

¹⁴⁷ Fonte: <https://www.admagazine.com/cultura/la-catrina-por-diego-rivera-con-referencias-a-quetzalcoatl-20211101-9225-articulos> Acesso em: 05/09/2023.

¹⁴⁸ É importante observar que o chapéu “de casada” que Capitu exibia com prazer após o casamento, demarca a ascensão social conquistada pelas mulheres da época através do matrimônio. Capitu, que era de família pobre, adquiriu uma posição social privilegiada casando-se com Bentinho, que vinha de família rica. Esse aspecto burguês representado com sutileza pelo chapéu (que também é mencionado na obra de Machado de Assis) aproximam, mais uma vez, Capitu e *La Catrina*.

¹⁴⁹ Mais informações disponíveis em: <https://www.eusemfronteiras.com.br/conheca-o-significado-de-la-catrina-a-deusa-da-morte/> Acesso em: 05/09/2023.

o narrador relata a ida da família para Suíça, onde deixou a esposa e o filho; fala das viagens à Europa, que fazia para manter as aparências; das cartas afetuosas que recebia de Capitu; do falecimento de Dona Glória e de José Dias. É apenas durante a visita de Ezequiel que o narrador revela o destino de Capitu, que é retratada no leito de morte, emoldurada por um espelinho de mão. Ao final da minissérie, Capitu ainda aparece refletida em um espelho, mas trata-se apenas de uma alucinação de Bento. A máscara conferida à Capitu, assim como a de Dom Casmurro, remete ao grotesco romântico que, além de preconizar a morte da personagem, traduzem a atmosfera sombria e fúnebre do rompimento do casal.

6.5 – Entretelas

Cientes do apreço de Machado por jogos de palavras (OLIVEIRA, 2020, p. 93), ousamos nos aventurar por este viés ao conceder o título a este subcapítulo. No vocabulário têxtil, “entretela” é a palavra conferida a um material aplicado no tecido para encorpar e estruturar uma peça. No espanhol, além do significado têxtil, esta mesma palavra é usada para designar “assuntos mais ocultos, íntimos e profundos”, segundo a definição do Dicionário Oxford. Em português, seu significado equivale ao que chamamos de “entrelinhas”, ou seja, “ideias, intenções que não estão explícita ou diretamente expressas numa mensagem”, de acordo com o mesmo dicionário. Ademais, a junção das palavras “entre” e “telas” expõe o propósito desta seção: falar da representação da tela (de pintura) na tela (da TV) e a homenagem a grandes nomes da história da arte na minissérie *Capitu*. Como o tecido da entretela, buscamos situar o papel estrutural que essas representações desempenham na adaptação televisiva de *Dom Casmurro*. Como a palavra retirada do espanhol procuramos, também, examinar essas referências de forma mais profunda, buscando nas estrelinhas do texto visual aquilo que não está expresso de forma explícita para o telespectador.

De acordo Pierre Coca (2013a, p. 109), o tempo histórico da narrativa foi preservado no figurino da minissérie, e os trajes oitocentistas foram um dos elementos que demarcaram a personalidade ambígua e estado emocional dos personagens, como abordamos anteriormente. A pesquisadora chama a atenção, no entanto, para a referência que os figurinos fazem à arte

impressionista¹⁵⁰: várias telas do pintor Edgar Degas¹⁵¹, um dos principais artistas do movimento, registraram as impressões dos bastidores do teatro, da Ópera e das apresentações de dança (*Ibid*). Conforme veremos na figura abaixo (Figura 63): “Semelhanças dos quadros do pintor com os trajés de cena da microssérie podem ser observadas nas roupas e adereços da protagonista Capitu, em suas duas fases de vida, na meninice e na idade adulta” (PIERRE COCA, 2013a, p. 109).



Figura 63: (a) Detalhe da obra *Bailarinhas de rosa*, Edgar Degas (óleo sobre tela, 1883)¹⁵²; (b-c) Figurino de Capitu remete às bailarinas impressionistas de Degas. Fonte: DVD *Capitu*.

O estilo impressionista, que desempenhou um papel fundamental na criação dos figurinos da personagem Capitu, também serviu como inspiração para os trajés de todo o elenco:

A fluidez dos balés impressionistas solicitada pela direção foi garantida por centenas de metros de tecidos como organza, seda e quase 200 metros só de tule. Os movimentos em ondas dos vestidos femininos foram possíveis porque os cortes foram feitos sem simetria, enviesados, para permitir um andar mais solto. O tom provocativo conduziu a escolha dos cortes também para as vestes da personagem Escobar. (PIERRE COCA, 2013a, p. 110)

Em contraste com a leveza dos trajés de Capitu, afirma Pierre Coca (2013a, p. 110), podemos observar que as roupas de Dona Glória, mãe de Bentinho, eram mais sóbrias,

¹⁵⁰ O movimento impressionista é resultado de uma inquietação em relação à nova Paris que se modernizava. Os artistas que deram os primeiros passos da arte moderna são, a princípio, repudiados no *Salon*, principal salão de exposições da cidade-luz. Os impressionistas não apreciavam a busca pelos pintores academicistas por um certo tipo de representação realista que era reproduzida na tela (quadro). No palco, para romper com essa representação da vida, da natureza, passaram a buscar o movimento, as impressões da cena, registrar o cotidiano fora dos ateliês e ao ar livre, principalmente ao redor de Paris. (IMPRESSIONISMO apud PIERRE COCA, 2013a, p. 109).

¹⁵¹ Edgar Degas (1834-1917) foi um pintor impressionista francês, consagrado por suas pinturas femininas, sobretudo pela série das bailarinas e também pelo efeito de movimento retratado em suas obras. Informações disponíveis em: https://www.ebiografia.com/edgar_degas/ Acesso em: 06/09/2023.

¹⁵² Fonte: <https://www.todocadros.es/pintores-famosos/degas/> Acesso em: 06/09/2023.

refletindo a retidão de caráter da personagem e fazendo também alusão à estética da pintura impressionista. Entretanto, há ainda outro ponto importante a ser considerado a respeito das vestimentas de Dona Glória. No microcapítulo que leva o nome da matriarca da família Santiago, a mãe de Bentinho aparece sendo vestida por duas escravas. Por baixo do pesado vestido de viúva, uma medalhinha de Nossa Senhora é presa com alfinete ao corpete, representando a devoção da personagem. Ao final da cena, Dona Glória volta-se para a câmera e abre os braços com as palmas das mãos viradas para a frente. Sua postura e gestos fazem alusão à imagem de Nossa Senhora das Graças (Figura 64), “tendo o seu vestido levantado pelas escravas como um manto” (PIERRE COCA, 2013b, p. 9). A imagem também reforça simbolicamente a visão que Bentinho tem da mãe: “uma santa” (ASSIS, 1983, p. 155).



Figura 64: (a) Imagem de Nossa Senhora das Graças¹⁵³; (b) Dona Glória em posição semelhante à Nossa Senhora das Graças. Fonte: DVD *Capitu*.

Enquanto os figurinos da minissérie trazem para a tela da TV a representação das pinturas impressionistas, a luz, por sua vez, apresenta uma forte relação com as pinturas barrocas.

A pintura do movimento foi marcada pela renovação na maneira como a luz se manifestou. No Barroco, o contraste entre luz e sombra é reconfigurado a partir do *chiaroscuro*, palavra italiana traduzida literalmente como claro-escuro. A técnica surge com o cientista e artista Leonardo da Vinci, no século XV, e é também chamada de perspectiva tonal, mas é com os pintores barrocos que o *chiaroscuro* é levado ao extremo. (PIERRE COCA, 2013a, p. 112).

Conforme apontamos anteriormente neste capítulo, a fuga à luz de três pontos utilizada em *Capitu* resultou em fortes contrastes entre claro e escuro em muitas das cenas. O efeito bem

¹⁵³ Fonte: <https://www.elo7.com.br/pintura-nossa-senhora-das-gracas-50x70cm/dp/96137D> Acesso em: 06/09/2023.

demarcado entre luz e sombra, de acordo com Pierre Coca (2013a, p. 112), foi explorado como uma espécie de atualização à pintura barroca. A autora compara o resultado visual da minissérie às pinturas de Caravaggio¹⁵⁴: o tom dramático impresso em *Capitu* tinha como um dos recursos usar apenas um foco de luz, como a imagem do quadro *Vocação de São Mateus* (Figura 65). Mariana Nepomuceno (2015, p. 93) acrescenta que a angústia impressa pelos jogos de luz e sombra das pinturas de Caravaggio é uma demonstração da ruptura com o ideal clássico de harmonia, de equilíbrio e do exagero barroco. Da mesma forma, o foco de luz unidirecional utilizado nas cenas de *Capitu*, além de reforçar o “tom operístico”, propõe uma ruptura com o naturalismo vigente nas produções televisuais de sua época, assim como o exagero não permite que o telespectador se esqueça que está diante de uma representação.



Figura 65: (a) *Vocação de São Mateus*, Caravaggio (óleo sobre tela, 1599-1600)¹⁵⁵; (b) Frame da minissérie *Capitu*. Fonte: DVD *Capitu*.

Ainda que de forma sutil, *Capitu* também referencia outros grandes nomes da história da arte, como o pintor e escultor Michelangelo¹⁵⁶. No microcapítulo *A Vocação*, Dona Glória toma Bentinho em seu colo e lhe acaricia os cabelos enquanto tenta consolar o filho, que rejeita a ideia de ir para o seminário. A composição da cena, por sua vez, se aproxima da imagem da Pietá, escultura de Michelangelo (Figura 66). Nela, o artista representou a Virgem Maria segurando o filho Jesus – sem vida – em seus braços. A palavra italiana *pietà* significa, em português, piedade. Este fato nos remete à compaixão que Dona Glória sente por Bentinho nesta cena. Embora se entristeça com o “sacrifício” de Bentinho, que vai para o seminário contra a

¹⁵⁴ Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) foi um pintor italiano, o mais revolucionário artista do Barroco, reconhecido pela grande expressividade de suas obras e pelo espetacular contraste entre luz e sombra. A pintura de Caravaggio, uma das mais originais da história da arte, exibiu um realismo cru, desprezando a beleza ideal para encher suas telas religiosas de tipos populares encontrados nas ruas de Roma. Informações disponíveis em: <https://www.ebiografia.com/caravaggio/>. Acesso em: 08/09/2023.

¹⁵⁵ Fonte: <https://pt.aleteia.org/2019/09/16/o-que-as-pinturas-de-sao-mateus-de-caravaggio-nos-ensinam-sobre-o-preco-da-grandiosidade/>. Acesso em: 08/09/2023.

¹⁵⁶ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) foi um pintor, escultor e arquiteto italiano, considerado um dos maiores representantes do Renascimento Italiano. "Pietà", "O Juízo Final", "Moisés", "Davi" e "A Abóbada da Capela Sistina" são algumas das obras que eternizaram o artista. Informações disponíveis em: <https://www.ebiografia.com/michelangelo/>. Acesso em: 08/09/2023.

própria vontade, e pela ideia de se afastar do filho, Dona Glória se sente presa à sua promessa e teme desagradar a Deus descumprindo-a. Outra leitura que Nepomuceno faz desta cena é o fato de Dona Glória assumir a posição da Virgem Maria, “uma possível indicação da ‘santidade’ de Dona Glória, reiterada diversas vezes pelo filho ao longo de sua narração” (2015, p. 94).



Figura 66: (a) *Pietà*, Michelangelo (escultura em mármore, 1498-1499)¹⁵⁷; (b) Dona Glória consola Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

No entanto, esta não é a única referência à obra de Michelangelo feita na produção de Luiz Fernando Carvalho. No microcapítulo *Do livro*, Casmurro enfrenta seus próprios fantasmas – a quem ele chama “inquietas sombras” – para conseguir contar sua história. O narrador revela o desejo de atar as duas pontas da vida e, então, se depara com sua versão adolescente. Bentinho lhe estende a mão e Dom Casmurro, trêmulo, estende de volta tentando tocar a mão do garoto. Nepomuceno (2015, p. 34) chama a atenção para a semelhança entre este gesto e o afresco *A Criação de Adão* (Figura 67). Também podemos observar que, assim como na obra de Michelangelo, o ser “terreno” – no caso, Dom Casmurro – está representado à esquerda, como Adão; enquanto a “divindade” – Bentinho, fruto de sua imaginação – está à direita, como Deus. A posição das mãos também é parecida: Bentinho leva os dedos esticados, como os de Deus, que confere vida ao homem; já Dom Casmurro tem os dedos apontados levemente para baixo, como os de Adão, indicando a falta de vitalidade, que logo será suprida pelo “toque divino”. É como se Bentinho o presenteara com a vida através das lembranças que evoca de seu passado, de tempos mais felizes, tirando o narrador – ainda que momentaneamente – da penumbra e solidão que vive nos dias atuais.

¹⁵⁷ Fonte: <https://www.infoescola.com/artes/pieta-de-michelangelo/> Acesso em: 08/09/2023.



Figura 67: (a) Detalhe da obra *A Criação de Adão*, Michelangelo (afresco, 1511)¹⁵⁸; (b) Dom Casmurro toca a mão de Bentinho. Fonte: DVD *Capitu*.

Segundos antes do encontro entre os dois personagens, uma cortina se abre e revela Dona Glória, tio Cosme, prima Justina e José Dias dispostos tal qual um *tableau vivant*¹⁵⁹ (NEPOMUCENO, 2015, p. 33). As vestes escuras dos familiares de Bentinho, nesta passagem, são substituídas por vestes brancas, representando o plano espectral em que se encontram (SOUSA e ROCHA, 2019, p. 118). O branco representa “a cor das almas do outro mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 142). Nepomuceno (2015, p. 81) observa, ainda, que a disposição dos personagens em cena lembra uma renomada pintura barroca: o quadro *As Meninas*, de Velásquez¹⁶⁰ (Figura 68). A aproximação entre as obras se dá, também, pelo uso do espelhamento, muito presente na minissérie *Capitu* (conforme abordamos neste capítulo) e peça chave na composição de Velásquez.

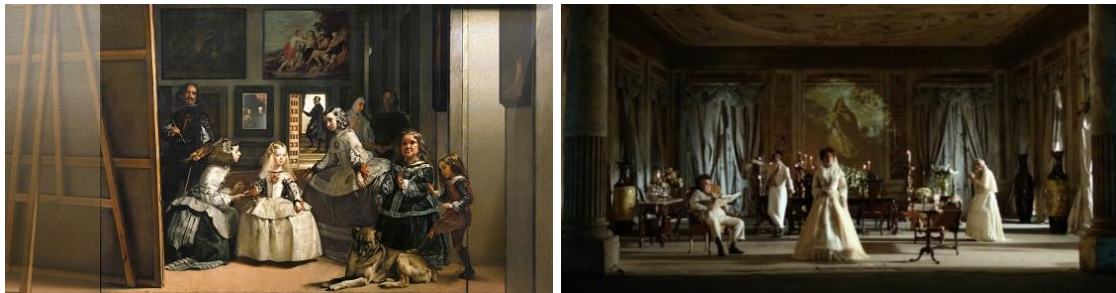


Figura 68: (a) Detalhe da obra *As Meninas*, Velásquez (óleo sobre tela, 1656)¹⁶¹; (b) Família de Bentinho disposta como um *tableau vivant*. Fonte: DVD *Capitu*.

¹⁵⁸ Fonte: <https://www.todamateria.com.br/a-criacao-de-adao-michelangelo/> Acesso em: 08/09/2023.

¹⁵⁹ “Recurso teatral em que os atores se dispõem no palco tal qual fizessem parte de uma pintura viva” (NEPOMUCENO, 2015, p. 33). De acordo com o glossário de termos de arte do Tate Museum: *Tableau* é usado para descrever uma pintura ou fotografia em que os personagens são dispostos para obter um efeito pitoresco ou dramático, e parecem absortos e completamente inconscientes da existência do espectador (tradução nossa). Informações disponíveis em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/tableau> Acesso em: 08/09/2023.

¹⁶⁰ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 -1660) foi um pintor espanhol e principal artista da corte do rei Filipe IV de Espanha. Era um artista individualista do período barroco contemporâneo, importante como um retratista. Além de inúmeras interpretações de cenas de significado histórico e cultural, pintou inúmeros retratos da família real espanhola, outras notáveis figuras europeias e plebeus. Informações disponíveis em: <https://www.wikiart.org/pt/diego-velazquez> Acesso em: 08/09/2023.

¹⁶¹ Fonte: <https://www.arteeblog.com/2016/04/analise-de-las-meninas-de-diego.html> Acesso em: 08/09/2023.

Do ponto de vista intermediário, todos os exemplos mencionados neste subcapítulo configuram relações de “referências intermediárias”, segundo a classificação de Rajewsky (2005). Esta categoria, de acordo com a teórica, designa um conceito comunicativo-semiótico em que apenas um meio está materialmente presente, ou seja: em vez de mesclar diferentes formas de mídia, o produto de mídia em questão aborda, evoca ou imita elementos ou estruturas de outro meio que tradicionalmente é considerado diferente, utilizando as características específicas de sua própria mídia (RAJEWSKY, 2005, p. 53). Desta forma, podemos concluir que *Capitu* homenageou grandes obras e artistas da história da arte ao transpor, para a tela da TV, aspectos imagéticos das pinturas (e escultura) de grandes artistas como Michelangelo, Caravaggio, Velásquez e Degas. A produção de Luiz Fernando Carvalho se torna ainda mais rica esteticamente por contemplar uma janela temporal de cinco séculos da história da arte. O diretor, além de apresentar os diferentes estilos e movimentos artísticos, também explorou a versatilidade do meio audiovisual, trazendo para a televisão os mais variados aspectos importados das pinturas do século XV ao XIX: luz, cores, formas, contrastes, espaços, gestos e temáticas.

7 – TRILHA SONORA: DO POPULAR AO ERUDITO

Nos capítulos anteriores, nos dedicamos a abordar a multiplicidade de referências, aproximações e interações artísticas em *Capitu*. Este capítulo, por seu turno, tem como foco decompor a trilha sonora¹⁶² da minissérie, identificando os usos e intenções por trás das escolhas de cada música, que vão do samba brasileiro ao *heavy metal* britânico, da música clássica à música popular. De acordo com Bernardazzi: “Com a atribuição de significados por meio da produção de sentido ampliada pela indústria televisiva e literária, *Capitu* apresenta uma integração entre o popular (massivo) e o erudito” (2015, p. 12).

No website do diretor Luiz Fernando Carvalho, a minissérie é descrita como: “Uma obra clássica de Machado de Assis vista sob a ótica de uma ópera-rock. A trilha sonora, pesquisada e selecionada pelo diretor, acompanha o conceito de modernidade do escritor proposto por Luiz Fernando Carvalho”¹⁶³. A cuidadosa seleção musical feita por Carvalho chama a atenção pela diversidade. A cena inicial da minissérie é embalada pelos acordes de *Voodoo Child*, de Jimi Hendrix, e, no decorrer dos capítulos, a trilha traz clássicos do *rock-and-roll* como: *Mercedes Benz*, de Janis Joplin; *Iron Man*, canção original da banda Black Sabbath e reinterpretada em versão instrumental pela banda The Bad Plus; *Money*, de Pink Floyd e *God Save the Queen*, da banda Sex Pistols. Ainda no estilo *rock*, a minissérie traz as canções *Lamento*, *Diabo*, *Desejado* e *Faca de Ponta*, originais da banda de rock brasileira Manacá, além das canções clássicas *Quem Sabe*, de Carlos Gomes, e *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, reinterpretadas pela banda, cuja vocalista é Letícia Persiles, atriz que interpreta *Capitu* na adolescência. A música popular brasileira é representada, ainda, pelas canções *Minhas lágrimas*, de Caetano Veloso; *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares; *Carinhoso*, de Toquinho; além das composições instrumentais de Tim Rescala e Chico Neves, feitas especialmente para a minissérie, e o *hip-hop* de Marcelo D2, na música *Desabafo*. A música erudita, por sua vez, foi representada por *Dies Irae*, de Giuseppe Verdi; *Hungarian Dance No. 5*, de Brahms; *Sinfonia No. 3 em Ré Menor*, de Gustav Mahler; *Pequena Serenata Noturna em Sol Maior*, de Mozart; *Danúbio Azul*, de Johann Strauss II; *O Guarani*, de Carlos Gomes; e pela reinterpretação da canção *Speak Softly Love*, de Andy Williams, pela banda Besh O Drom.

Para Nepomuceno (2015), a mescla entre diferentes estilos que compõem a trilha sonora não somente colabora para a atemporalidade da minissérie, como também a inserem no universo

¹⁶² A trilha sonora da minissérie pode ser ouvida na plataforma Spotify, disponível no link: <https://spotify.link/14AyDLaYuDb> Acesso em: 15/12/2023.

¹⁶³ Fonte: <https://luizfernandocarvalho.com/projeto/capitu/#trilhasonora> Acesso em: 21/09/2023.

*pop*¹⁶⁴, “derrubando fronteiras antigas entre o canônico e o popular” (p. 81). O diretor Luiz Fernando Carvalho afirmou, em entrevista à Revista Veja (CARVALHO, 2008c), que um dos objetivos da inserção da música *pop* na minissérie é buscar a aproximação do público jovem, levando em consideração que ela adapta um clássico literário, muitas vezes mal ministrado em sua primeira leitura, nas escolas. “Pensei na abrangência do veículo e da necessidade de se desfazer esse tal preconceito que aquele jovem de 15 anos, que escuta *rock-and-roll*, tem sobre a leitura do Machado. Então eu reafirmei o Machado em termos de conteúdo e linguagem” (CARVALHO, 2008b, p. 83). Em outro trecho da entrevista, Carvalho completa: “Quero mostrar que Machado está vivo e é *pop*” (*Ibid*). No entanto, este não é o único papel que a trilha sonora cumpre na produção de Carvalho. De acordo com Pucci Jr, ela também “exerce um papel narrativo semelhante ao da música numa ópera, a comentar a ação, criar a ambientação, acentuar a emoção da audiência” (2012b, p. 223). Desse modo, acreditamos que uma análise pormenorizada da trilha sonora é capaz de desvelar as diversas mensagens subentendidas nas entrelinhas da seleção musical. Algumas cenas, entretanto, merecem atenção especial devido ao seu simbolismo, sua multiplicidade de camadas e possibilidades de leitura, como veremos a seguir.

No primeiro capítulo da minissérie, logo após a vinheta de abertura, apresenta-se uma sequência de imagens em papéis amassados onde se lê a frase “Mappa do Município”, em seguida, “Planta da Cidade do Rio de Janeiro”. Recortes de mapas antigos vão se mesclando numa montagem acelerada até que surge uma linha vermelha, que “corta” a cidade através do mapa. Subitamente, a imagem dos mapas é substituída por uma vista aérea da cidade do Rio de Janeiro ao anoitecer. Vê-se um longo congestionamento de carros na avenida, as luzes da cidade começando a acender e a trajetória de um trem, que passa a ser acompanhado pela câmera em movimento. Um corte na cena mostra a visão lateral do trem, destacando o Graffiti estampado em seu exterior. As cenas passam, então, a ser intercaladas por imagens em preto e branco de linhas férreas, túneis e estações ferroviárias do século XIX. As imagens antigas e contemporâneas se revezam na tela ao som de *Voodoo Child*, de Jimi Hendrix¹⁶⁵, conferindo um ritmo frenético que alude à estética do videoclipe (NEPOMUCENO, 2015, p. 55), marcado por bricolagem¹⁶⁶ e *mash-ups*, que Leonardo Villa-Forte define como “montagem de

¹⁶⁴ Atribuiremos ao termo “pop” o sentido de “cultura popular contemporânea”. De acordo com Ortiz, (1996, p. 21), é um fenômeno da globalização onde estilos e formas artísticas distintas se entrecruzam.

¹⁶⁵ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1W7Mxo0v-1PvCFOHer59pbcfqzQD-rfuC/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

¹⁶⁶ “Bricolagem é um termo com origem no francês *bricolage* cujo significado se refere à execução de pequenos trabalhos domésticos. São atividades manuais de execução simples ou mais trabalhosa em que o próprio

fragmentos” (2019, p. 27). Claus Clüver (2006) classifica o videoclipe como texto mixmídia.

De acordo com o autor:

Eles são textos mixmídias, compostos pela união de um texto multimídia e de uma montagem de textos visuais: produzido para ter sua trilha sonora vendida separadamente (música e palavras: texto multimídia), o videoclipe contém também um caleidoscópio de videotextos visuais, que mostram os músicos num ambiente que se altera continuamente e, além disso, momentos narrativos, fragmentos de dança, cenas em ambientes externos e internos e (em medida crescente) efeitos visuais produzidos puramente por computador. Enquanto muitas dessas imagens podem ser relacionadas ao texto apenas de modo associativo, sem o som elas perdem também esse sentido e os ritmos de sua montagem perdem facilmente seu efeito sem os ritmos da música. O fato de que o texto visual não é nem coerente nem autossuficiente, não podendo, conseqüentemente, ter existência separada, faz do videoclipe como um todo um texto mixmídia. (CLÜVER, 2006, p. 20)

A minissérie apresenta, ainda, diversos recortes mixmídia em que a bricolagem e a estética do videoclipe se evidenciam, uma vez que os signos visuais e o ritmo das cenas estão intrinsecamente atrelados à trilha sonora. Arlindo Machado (2003) nomeia essa fenômeno como “sinestesia”, ou “visualização da música”. De acordo com o autor, durante o século XX, a música sofreu um processo de autonomização possibilitado pela indústria fonográfica e pela divulgação radiofônica: “O disco e o rádio acabaram por eliminar de vez qualquer ocorrência visual na música, ao mesmo tempo em que contribuíram para popularizar a ideia de que a música é um fenômeno estético que se realiza no plano exclusivamente sonoro” (2003, p. 155). Machado afirma que somente a partir do final da década de 1920, com a sincronização do som à imagem resolvida pelo cinema, uma mudança de atitudes com relação aos aspectos visuais da música pôde ser vislumbrada (*Ibid*). Machado destaca, ainda, o trabalho que vem sendo desenvolvido em produtos televisivos contemporâneos, ressaltando as possibilidades de leitura que são criadas a partir da união entre música e visualidades: “Alguns trabalhos recentes no âmbito da televisão parecem comprovar que a imaginação visual não necessariamente empobrece a música, podendo pelo contrário fazer desencadear potencialidades novas, impossíveis de experimentar na forma exclusivamente sonora” (2003, p. 157).

A título de exemplo, podemos mencionar o microcapítulo *Um seminarista*, quando Escobar é apresentado ao espectador dançando sobre uma mesa – como um personagem de musical – ao som de *Iron Man*, canção de Black Sabbath reinterpretada pela banda The Bad

consumidor é responsável pelo trabalho realizado. O processo de bricolagem está relacionado com o conceito de *Do It Yourself* (DIY), “faça você mesmo”, um conceito criado nos Estados Unidos, na década de 1950. Em muitos casos, o método de bricolagem funciona como *hobby*, proporcionando momentos de prazer e satisfação em quem o executa” (MATA, 2019, p. 187).

Plus em versão instrumental¹⁶⁷. Santos e Ribeiro (2013) observam que “Ele aparece dançando no seminário, fazendo movimentos agitados e dando piruetas; tais contorcionismos são usados para acentuar os gestos da personagem como Bentinho os percebia” (p. 3). Os movimentos, ritmados pelas batidas do *rock-and-roll*, permitem essa “visualização da música”; e a montagem da cena em cortes rápidos e precisos remete à montagem dos videocliques. Entretanto, a escolha da música em questão também carrega consigo notas de vieses metafóricos. A música tema do personagem, cujo título se traduz como “homem de ferro” para o português, parece, ainda, reforçar a visão que Bentinho tem de seu amigo do seminário, de homem fascinante e, ao mesmo tempo, intimidador: “Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal” (ASSIS, 1983, p. 80). O caráter intimidante da presença de Escobar fica evidente no microcapítulo *Um amigo por um defunto*, quando ele é convidado para jantar na casa de Bentinho. Após o jantar, a família Santiago comenta suas impressões sobre o rapaz. Prima Justina chama a atenção para os “os olhos policiais a que nada escapa” do convidado. Escobar – que até então estava fora de cena – se junta aos demais e, a cada passo que dá em direção à família Santiago, os personagens recuam um passo para se afastar dele. Até mesmo o narrador, ao sentir a presença de Escobar se aproximando, recua até sair completamente de cena¹⁶⁸.

Nos minutos seguintes, podemos observar outro recorte mixmídia na cena em que, através de um método de bricolagem, são exibidos quadros correspondentes às cenas de escravos do Rio de Janeiro¹⁶⁹ (GUZZI, 2012, p. 110). De acordo com Cristiane Guzzi, “num primeiro momento, [a cena] não se mostra de fácil apreensão, por ter sua inserção no decorrer da história de modo, aparentemente, sem nexos diretos” (*Ibid*), assim como os videocliques. Conforme abordamos no capítulo anterior, a cena carrega todo um simbolismo em torno da crítica de Machado à exploração da escravidão. No entanto, a música que acompanha a cena adiciona uma camada extra a essa reflexão. *Missa Luba*, interpretada pelos Troubadours du Roi Baudouin¹⁷⁰, é uma versão da Missa Latina baseada em canções tradicionais do Congo. A população congoleza, como muitas outras nações africanas, foi brutalmente retirada de suas terras e escravizada em outros continentes até o século XIX. Em cidades como o Rio de Janeiro

¹⁶⁷ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1H3txxsLL59_Up9uOpcvy6WKSkcwZju6K/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

¹⁶⁸ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1q82uiWLCZpa667DgzxLey-uDytDkwDsR/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

¹⁶⁹ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/120JokIbMVtymvg8VvFRpx_2TE9rhlojr/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

¹⁷⁰ Fundado pelo Padre Guido Haazen em 1954, os “Trovadores do Rei Balduino” são um coral congolês composto por 45 meninos de 9 a 14 anos e 15 professores da Escola Central de Kamina. O nome é uma homenagem ao Rei Balduino da Bélgica, rei do então Congo Belga, atual República Democrática do Congo.

eram considerados escravos com grande habilidade para os ofícios da arte, trabalho doméstico e agricultura¹⁷¹. A escolha de *Missa Luba* como pano de fundo da cena em questão carrega consigo o pesar pela história que não pode ser apagada ou reparada. Os dizeres em latim “kyrie eleison”, que tanto se repetem na música, sugerem um apelo em forma de prece pelo fim do sofrimento das pessoas escravizadas: “Senhor tenha piedade”.

A música *Desabafo*, de Marcelo D2, cumpre função semelhante. A canção é reproduzida ao final do quarto capítulo da minissérie, acompanhada por imagens aéreas da cidade do Rio de Janeiro nos dias atuais – prédios, avenidas, ondas do mar quebrando na praia, o Cristo Redentor e a Baía de Guanabara¹⁷². De acordo com Flávia Pinati, a escolha da música nos parece uma tentativa de “recuperar o tom de denúncia social presente na obra machadiana e relacioná-la com músicas contemporâneas que possuam o mesmo propósito” (2014, p. 146). No trecho abaixo – reproduzido na cena mencionada – o rapper tece críticas à desigualdade e à violência e traz – assim como *Missa Luba* – uma mensagem de fé:

*"Deixa, deixa, deixa
Eu dizer o que penso desta vida
Preciso demais desabafar..."*

*Eu já falei que tenho algo a dizer, e disse
Que falador passa mal e você me disse
Que cada um vai colher o que plantou
Porque raiz sem alma, como o Flip falou, é triste*

*A minha busca é na batida perfeita
Sei que nem tudo tá certo, mas com calma se ajeita
Por um mundo melhor eu mantenho minha fé
Menos desigualdade, menos tiro no pé*

*Andam dizendo que o bem vence o mal
Por aqui vou torcendo pra chegar no final
É, quanto mais fé, mais religião
A mão que mata, reza, reza ou mata em vão*

Outras cenas, além de reforçar a estética do videoclipe mencionada acima, trazem reflexões implícitas nas letras das composições, nos ritmos e até mesmo no contexto histórico, como será demonstrado nos próximos exemplos.

No primeiro capítulo da minissérie, Dona Glória aparece sendo vestida pelas escravas

¹⁷¹ Mais informações em:

http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6194&catid=2073&Itemid=266

Acesso em: 25/09/2023.

¹⁷² Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1kC_Bll9fy09mVwo9Z8I1axn5hVwImw6z/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

ao som de *God Save the Queen*, canção da banda de *punk rock* britânica Sex Pistols¹⁷³. A música foi lançada em 1977, ano em que a rainha Elizabeth II comemorava o Jubileu de Prata, que marca os 25 anos de ascensão da rainha ao trono do Reino Unido. A polêmica música, considerada antimonarquista, acusa a rainha de liderar um “regime fascista”. No contexto de *Capitu*, a música reforça a imponência da figura de Dona Glória, comparando-a à figura de uma rainha: era ela a mantenedora da casa, quem dava as ordens e a quem todos obedeciam. Por outro lado, a comparação com uma “líder fascista” traz à tona a reflexão sobre o lado impiedoso da mãe de Bentinho, a quem o psiquiatra Carlos Amadeu Botelho Byington¹⁷⁴ chamou de “monstro psicológico” e “mãe terrível, disfarçada sob a forma de bondade” (2008, p. 24). O especialista argumenta que: “Apesar de o absurdo estar dentro da distorção religiosa e social da época, fica para o leitor a forte suspeita de a promessa ser um ardil inconsciente ou até mesmo consciente de D. Glória para suavizar sua viuvez mantendo seu filho casto e unido a ela para sempre” (*idem*, p. 21). Os versos finais da música, que também encerram a cena de Dona Glória se vestindo, explicitam o destino de Bentinho, marcado pela promessa implacável de sua mãe: “no future for you”¹⁷⁵.

Considerada tema do casal Capitu e Bentinho, a canção *Elephant Gun* toca em diversos momentos da minissérie e traz à luz importantes camadas de reflexão e leitura. A pesquisadora Gabriela Betella (2020, p. 71) destaca que a canção pertencente ao gênero *indie-folk*, do grupo norte-americano Beirut, reaproveita ritmos da Europa Oriental em sua melodia, como um empréstimo de acordes típicos de canções ciganas, que reforçam simbolicamente a suposta personalidade de “cigana oblíqua e dissimulada” de Capitu. O músico Zach Condon, líder da banda Beirut e autor de todas as faixas gravadas no EP (Extended Play) *Elephant Gun*, de 2007, “aprendeu a tocar vários instrumentos, entre os quais o acordeão, o ukelele, o trompete e o bandolim, presenças obrigatórias em certas melodias folclóricas, especialmente da música cigana” (BETELLA, 2020, p. 71). Mas as semelhanças não param por aí: a estudiosa observa que a ambientação das primeiras cenas de *Capitu* remetem à cenarização e figurino de alguns filmes de Emir Kusturica, especialmente *Underground*, *mentiras de guerra* (*Podzemlje*, 1995); já a dimensão cigana vem emprestada de alguns momentos do longa-metragem *Vida cigana*

¹⁷³ Trecho disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1Ds73gUr_Dk5G0OjfCdpOOQnDpOOZThvrk/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

¹⁷⁴ Carlos Amadeu Botelho Byington, médico psiquiatra e analista junguiano, foi um dos sete convidados para a preparação de elenco da minissérie *Capitu*, ocasião em que ministrou a palestra “Dom Casmurro no divã – Um estudo da psicologia simbólica junguiana”. Os textos das palestras de Carlos Byington e dos demais palestrantes estão compilados no livro *Capitu: Minissérie de Luiz Fernando Carvalho*, organizado pelo diretor e publicado pela Editora Casa da Palavra.

¹⁷⁵ Em português: sem futuro para você (tradução nossa).

(*Dom za vesanje*, 1988) (*Ibid*). A trilha sonora de ambas as produções, composta por Goran Bregovic, afirma Betella (2020, p. 72), “também nos dá uma impressão de influência indireta, pois o músico bósnio está muito presente na fase inicial do grupo Beirut, quando *Elephant Gun* é composta”. A letra da música, por sua vez, apresenta possíveis relações com os fatos narrados por Dom Casmurro. Analisemos a primeira estrofe:

If I was young, I'd flee this town (Se eu fosse jovem, fugiria desta cidade)
I'd bury my dreams underground (Enterraria meus sonhos debaixo da terra)
As did I, we drink to die (Assim como eu, nós bebemos para morrer)
We drink tonight (Nós bebemos essa noite)

Nos dois primeiros versos, podemos visualizar a imagem de um idoso ressentido pela juventude perdida e pela não concretização de seus sonhos, como o velho Casmurro, que narra a sua vida passada com o pesar da (suposta) traição da esposa, da (suposta) paternidade não alcançada e do “felizes para sempre” que nunca veio. Os versos seguintes fazem alusão à xícara de veneno que desejou tomar e que, depois, ofereceu a Ezequiel, convicto de que apenas a morte daria fim ao seu sofrimento. No entanto, os versos finais da música são ainda mais reveladores:

And it rips through the silence (E rompe através do silêncio)
All that is left is all that I hide (Tudo o que sobrou é tudo o que eu escondo)

Nestes versos retomamos a reflexão proposta no capítulo anterior: diante de tantas evidências – e da própria confissão – de que o narrador conta ao leitor somente o que lhe convém, estaria escondida, por trás deste silêncio, a absolvição de Capitu?

A mesma trilha sonora que, por ora, dramatiza, em outros momentos revela a capacidade de divertir o espectador. Um dos exemplos é a escolha da música *Speak Softly Love*¹⁷⁶, que é reproduzida em diversas cenas da minissérie. Mas, diferente de sua versão original – composta por Andy Williams – de tom orquestrado e embalada pelas notas suaves de um elegante violino, a música é reinterpretada pelos instrumentos de sopro da banda Besh O Drom, que a traduzem numa fanfarra, ao mesmo tempo, triste e cômica. Outras músicas da banda¹⁷⁷, caricatas e de tom jocoso, reproduzidas em melodia de fanfarra também são apresentadas ao longo da série.

¹⁷⁶ Conhecida como a música tema de *O Poderoso Chefão* (1972), dirigido por Francis Ford Coppola. O filme ganhou duas sequências (1974 e 1990) e se tornou uma trilogia clássica do cinema.

¹⁷⁷ Todas pertencentes ao *Medley Fanfare Ciocarlia*, mesmo compilado de músicas de onde foi extraída a versão de fanfarra da música *Speak Softly Love*.

Esse recurso tem como função atenuar a tragicidade de determinadas cenas e trazer o alívio cômico para a tensão daquilo que esteve prestes a acontecer, mas não se deu. Podemos citar o exemplo da tentativa de suicídio do Sr. Pádua, pai de Capitu, quando perde um importante cargo público. Dona Glória, mãe de Bentinho, chega a tempo e o impede. Ou quando Bentinho escapa a José Dias apontando para a presilha aberta de suas calças, para fugir da confirmação de suas suspeitas e angústias motivadas por ciúmes. O riso, aqui, incorpora um agente que destrói a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal (BAKHTIN, 1987). Segundo Bakhtin, “liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (*Idem*, p. 43). Em alguns momentos da minissérie, a trilha sonora também incorpora elementos que remetem à festa popular carnavalesca, nos moldes como a conhecemos no Brasil. No microcapítulo intitulado *O tratado*, o narrador conta que numa segunda-feira, voltando para o seminário, viu cair na rua uma senhora. José Dias, que também assistira à cena, menospreza o tombo dizendo que: “Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor é evidentemente um erro. Nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado” (CAPITU, 2009). A mulher se levanta rapidamente, agradece a algumas mulheres que lhe ajudam a ajeitar o vestido e sai a caminhar, rindo de si mesma e do ocorrido. Bentinho diz ao agregado que ela não parece ter se machucado, mas José Dias rebate que é impossível que não tenha, ao menos, arranhado os joelhos. “Aquela presteza é manha” (CAPITU, 2009), ele completa. A câmera então foca os pés da moça caminhando, que logo começam a dançar ao som de um alegre samba. Bentinho encara hipnotizado a mulher sambando, que usa um traje repleto de plumas e lantejoulas, também muito característicos dos adereços carnavalescos brasileiros. O contraste entre o deslumbramento de Bentinho pela mulher e a obrigação de retornar ao seminário, embalados por um samba enérgico, tornam a cena cômica, um claro exemplo da imagem carnalizada, sobretudo no sentido de ambivalência atribuído por Bakhtin, onde o riso é “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Neste mesmo microcapítulo, podemos identificar uma fusão entre o sagrado e o profano, expressa não só pelas visualidades, mas também pelas escolhas musicais que ditam o ritmo da cena. Após presenciar uma senhora caindo na rua, Bentinho retorna para o seminário, onde devaneia seus colegas caindo no chão, como a senhora que ela vira cair. Por baixo das túnicas religiosas, eles usam ligas e meias rendadas como as da mulher. À noite, Bentinho sonha com o ocorrido e fantasia mulheres dançando seminuas em volta de sua cama ao som de *Hungarian*

*Dance No. 5*¹⁷⁸. O narrador confessa que as visões recorrentes eram uma espécie de tratado entre a sua consciência e sua imaginação e que, para se fortalecer de invocá-las, parou de rejeitá-las. “Elas mesmas, de cansadas, iam embora” (CAPITU, 2009), conclui. Nesse momento, as mulheres – que até então dançavam seminuas e de forma sensual – se recolhem, cobrem o corpo e a cabeça com tecidos que lembram os véus usados pelas mulheres da época para assistir à missa, em sinal de respeito à “Casa de Deus”, como os mantos das santas católicas. O próprio narrador também aparece trajando o “véu” (Figura 69). A forte canção de Brahms é, então, substituída por um canto gregoriano, como se marcasse uma “santificação” daquelas imagens profanas¹⁷⁹.



Figura 69: (a-b-c) Bentinho sonha com mulheres e espanta as visões, que se “convertem”. Fonte: DVD *Capitu*.

Na cena final da minissérie, Dom Casmurro se despede de seu público ao som de *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho e Élcio Soares. As imagens da abertura são resgatadas e vê-se, novamente, as linhas férreas contemporâneas, túneis e estações intercaladas às imagens em preto e branco do século XIX¹⁸⁰, um indício claro da demarcação do começo e do fim, da “união das duas pontas”, mas que, ao mesmo tempo, logram uma ideia de continuidade, como esclarece Nepomuceno:

Os versos de *Juízo Final* falam de esperança, contam um novo amanhecer, trazem a ideia de continuidade da existência em referência ao texto homônimo da Bíblia. A esperança de se perpetuar inerente à promessa de vida eterna é equivalente à ideia de continuidade presente no livro *Dom Casmurro* quando Bentinho anuncia, na última página, que é chegada a hora da história dos subúrbios. O fim de uma narrativa indica o início de outra narrativa. (NEPOMUCENO, 2015, p. 76)

Para Arlindo Machado (2003), essa nova área de estudos que se desdobra, das relações

¹⁷⁸ Composição de Johannes Brahms (1833-1897), compositor e pianista alemão, um dos mais importantes representantes do romantismo musical da Europa do século XIX. Informações disponíveis em: https://www.ebiografia.com/johannes_brahms/ Acesso em: 15/09/2023.

¹⁷⁹ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Eb2_vjW09-mPyaxvi4J2xcT6x3LR582N/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

¹⁸⁰ Trecho disponível em: https://drive.google.com/file/d/1EdOyoaw13qXEbtnBZ-ojOjFr70YAR7RG/view?usp=drive_link Acesso em: 15/12/2023.

entre música e imagens, talvez pertença menos ao domínio da musicologia do que a uma “possível semiótica das relações audiovisuais” (p. 165). Dito isto, afirma Machado, é necessário compreender o funcionamento da nossa *estereopercepção*, ou seja, a combinação entre a *estereoscopia* (sínteses cerebrais que operam a partir de informações perceptivas visuais) e a *estereofonia* (sínteses cerebrais que operam a partir de informações perceptivas sonoras/auditivas) (*Ibid*). O autor relata que alguns trabalhos televisuais trazem uma decupagem que redefinem, no plano da imagem, os arranjos concebidos no plano da sonoridade e, embora alguns sejam feitos de forma inconsistente ou inconsciente, outros articulam o diálogo entre som e imagem “numa verdadeira fusão intersemiótica dos elementos plásticos e sonoros”, possibilitando, assim, a ocorrência da *estereopercepção* (MACHADO, 2003, p. 165-166). Nesse sentido, podemos afirmar que *Capitu* pertence a essa fatia de produtos televisivos preocupados em articular as linguagens visuais e sonoras de forma tão coesa que se traduzem nessa verdadeira fusão intersemiótica sugerida por Arlindo Machado (2003), ou, para usar a terminologia de Rajewsky (2005), uma “combinação de mídias”.

Após analisarmos a trilha sonora de forma pormenorizada, podemos concluir que a música na minissérie cumpre diversos papéis, como: 1) reforçar o anacronismo e a atemporalidade da obra machadiana; 2) representar estados psicológicos e características comportamentais dos personagens; 3) aproximar Machado à atualidade; 4) retratar denúncias sociais; 5) conectar o popular ao erudito. Ao selecionar a trilha sonora da minissérie, podemos perceber o cuidado de Luiz Fernando Carvalho não só com a combinação estética entre som e imagem, mas também com a simbologia infiltrada nas letras e nos contextos históricos, sociais e culturais de cada música. Carvalho também assume um compromisso com a diversidade ao mesclar estilos musicais tão distintos que, ao invés de caracterizar uma quebra, erguem uma ponte entre o popular e o erudito. Daniely Marques (2009) salienta que ao analisarmos a narrativa aliada à trilha sonora da minissérie, podemos observar “uma relação esteticamente híbrida entre tradição e modernidade”, pois, de acordo com a pesquisadora, “apesar do advento das músicas contemporâneas, os processos tradicionais do discurso sobrevivem no enredo” (p. 49).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto Machado de Assis nos convida a preencher as lacunas de seu texto através de suas escolhas e omissões em *Dom Casmurro*, a artificialidade intencional aliada à estética onírica de Luiz Fernando Carvalho em *Capitu* expande as lacunas para o cenário audiovisual e convida o telespectador a fazer o mesmo. A Intermidialidade desempenhou um papel essencial para que pudéssemos estabelecer um diálogo entre literatura e audiovisual. Isso foi demonstrado por meio de uma abordagem comparativa, revelando semelhanças e diferenças não apenas entre os dois textos, mas também entre as diversas linguagens que permeiam e compõem ambas as obras. O conceito de adaptação defendido por Clüver (1997) e Stam (2006) entende a obra de chegada como objeto independente da obra de partida. Dessa forma, *Capitu* incorpora diversas referências intertextuais, possibilitadas pelo suporte audiovisual, que a tornam única, além de um rico objeto de análise para os estudos intermediáticos.

A Intermidialidade pressupõe um cruzamento de fronteiras entre as mídias mas, conforme demonstramos nesta dissertação, as fronteiras que delimitam campos específicos são, muitas vezes, imprecisas. Além disso, as categorias que definem as relações possíveis entre mídias não são estáticas ou mutuamente excludentes (RAJEWSKY, 2005), o que aumenta a complexidade na análise do fenômeno. No entanto, foi possível identificar interações relevantes entre as mídias nas três formas de relação propostas por Rajewsky (2005): transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediáticas. Ao mesmo tempo em que transpõe um grande clássico da literatura, *Capitu* homenageia célebres peças de teatro e dramaturgos, filmes e diretores de cinema, obras e artistas da história da arte. Da mesma forma que incorpora características estéticas do teatro e do cinema para criar uma estética inovadora, a minissérie também adota certos estilos das artes visuais, como o barroco e o surrealismo, em sua composição visual.

Foi observado que a minissérie *Capitu* se configura como uma tradução intersemiótica do romance *Dom Casmurro* e se utiliza de signos narrativos audiovisuais em detrimento dos signos literários de forma a conservar a ambiguidade e atmosfera de dúvida, que são as principais características de seu texto fonte e motivos pelos quais o texto se tornou tão aclamado pela crítica e pelo público. Por esta razão, a produção de Carvalho foi bem recebida pelo público, apesar de não ter alcançado a audiência vislumbrada pela emissora. Outro elemento fundamental foi a missão popularizadora do Projeto Quadrante. Impulsionado pelo compromisso educacional do diretor, buscava instruir esteticamente os espectadores por meio de uma linguagem artística pouco convencional. Essa abordagem demandava reflexão,

contribuindo para a ampliação do repertório do público.

Capitu introduziu novidades no cenário televisivo de sua época ao recusar o naturalismo e romper com o estilo narrativo então predominante na televisão. Propôs uma abordagem narrativa inovadora, pautada em soluções cinematográficas e teatrais, que viria a influenciar produções audiovisuais subsequentes. Entretanto, o aspecto inovador da minissérie não se limitou à narrativa. *Capitu* trouxe novos aparatos técnicos, como as câmeras de cinema, que foram capazes de produzir som e imagem de qualidade muito superior ao que era veiculado na televisão até então. Além disso, a minissérie buscou uma aproximação com o público através de campanhas de marketing transmidiáticas, na ocasião de seu lançamento, que operavam em sinergia com a internet. *Passe adiante*, *Capitu* e *Mil Casmurros* mobilizaram milhões de internautas a interagir em seus respectivos websites, ora fazendo uma leitura coletiva do romance Dom Casmurro, ora comentando sua opinião sobre a nova produção televisiva da TV Globo. A trilha sonora, por sua vez, busca desconstruir a ideia do clássico literário como algo velho e ultrapassado e, para isso, transita entre diversos estilos musicais, erguendo uma ponte entre o popular e o erudito. Além disso, a investidura em músicas como o pop e o *rock-and-roll* buscam aproximar a obra a um público mais jovem, pouco afeiçoado à TV.

Ao deixar as lacunas abertas para o leitor, como mencionamos anteriormente, Machado de Assis deixa aberta uma infinita gama de possibilidades, não só de leituras, como também de traduções. No início desta dissertação mencionamos, ainda que de forma muito breve, algumas transposições machadianas. As nomenclaturas são muitas: tradução, adaptação, releitura, aproximação. Os formatos, também, são muitos: filmes, séries, histórias em quadrinhos, contos, romances, peças de teatro. O fato inegável é que Machado de Assis habita e reflete a cultura brasileira como poucos foram capazes de fazer. Em sua vasta produção literária, Machado escreveu a história do Rio de Janeiro, narrou a chegada da modernidade, criticou a escravidão, denunciou o preconceito em suas diversas faces, falou de sentimentos e da complexidade das relações humanas.

Adaptar as obras de autores como Machado para a televisão, conforme realizado por Luiz Fernando Carvalho, proporciona benefícios em ambas as direções. Por um lado, democratiza o acesso à literatura clássica para uma ampla parcela da população, ao mesmo tempo que desmistifica preconceitos contra as formas audiovisuais, especialmente na TV. Além disso, ao incorporar diversas referências artísticas, reivindica o reconhecimento do espaço televisivo como um ambiente legítimo para a reflexão e o consumo de arte (NEPOMUCENO, 2015).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Semiosis and intersemiotic translation. **Semiotica**, DOI 10.1515/sem-2013-0060, p. 283-292, 2013.
- AGUIAR, Daniella; ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. Intersemiotic translation and transformational creativity. **Punctum**, 1(2): 11-21, 2015.
- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. From Gertrude Stein to Dance: Repetition and Time in Intersemiotic Translation, **Dance Chronicle**, 38:2, 204-232, 2015.
- ALTER, Robert. **Partial magic**: the novel as a self-conscious genre. Berkeley, CA: University of California Press, 1975.
- ANTÓNIO, Lauro. Machado de Assis no cinema. In: CHAVES, Vania Pinheiro *et al.* **Lembrar Machado de Assis 1908/2008**. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, 2009.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Moderna, 1983.
- ASSIS, Machado de. A nova geração. In: **Crítica literária**. Rio de Janeiro: W M Jackson Inc Editores, 1946.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.
- BECKER, Beatriz. O sucesso da telenovela “Pantanal” e as novas formas de ficção televisiva. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.
- BERNARDAZZI, Rafaela. Poética visual e a relação com elementos fílmicos da minissérie Capitu. In: **XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015. Universidade de São Paulo, 2015.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. Machado de Assis em minissérie: linguagem audiovisual e elementos da narrativa em Capitu, de Luiz Fernando Carvalho. **Revista 2i**, Minho, vol. 2, n. 1, p. 63–76, 2020.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BYINGTON, Carlos Amadeu Botelho. Dom Casmurro no divã: Um estudo da psicologia simbólica junguiana. In: CARVALHO, Luiz Fernando *et al.* **Capitu**: minissérie de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CAMINHA, Marina. A teledramaturgia juvenil brasileira. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

CAMPANELLA, Bruno. A TV no Brasil: seis décadas e muitas histórias. **MATRIZES**, Ano 4 – Nº 2, p. 253-259, jan-jun 2011.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento. **Significação**, Ano 39 – nº38, 2012.

CAPITU ©. TV GLOBO A partir do romance Dom Casmurro de Machado de Assis. Escrita por Euclydes Marinho. Colaboração de Daniel Piza, Luís Alberto de Abreu e Edna Palatnik. Texto final e direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas; Som Livre: 2009. DVD 1 / 2.

CARVALHO, Luiz Fernando *et al.* **Capitu**: minissérie de Luiz Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008a.

CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento de Luiz Fernando Carvalho. In: DINIZ, Júlio. Org. **Machado de Assis (1908-2008)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008b.

CARVALHO, Luiz Fernando. “Ah, esses olhos...”. **Veja**. São Paulo, n. 49, ed. 2090, dez. 2008c.

CHEVALIER, J.; GHEERGRANT, A. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHION, Michel. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

CLÜVER, Claus. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte: v. 14, p. 11-41, 2006.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura E Sociedade**, São Paulo, vol. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.

CLÜVER, Claus. Intermediality and interart studies. In: ARVIDSON Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER Heidrun (eds.). **Changing borders: contemporary positions in intermediality**. Intermedia Studies Press 1, p. 19–37, 2007.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, p. 8–23, 2011.

DE WAAL, Cornelis. **On Peirce**. Wadsworth, 2001.

DE WAAL, Cornelis. **Peirce – A Guide for Perplexed**. Bloomsbury, 2013.

DIB, André Huchi. **Velo-cine, uma fábrica de projetores no nordeste brasileiro: uma abordagem arqueológica da mídia cinema**. Dissertação (Mestre em Comunicação). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. In: **Beyond Media Borders, Vol. 1: Intermedial Relations among Multimodal Media**. Växjö: Palgrave Macmillan, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. Transmediation: some theoretical considerations. In: ELLESTRÖM, Lars (ed.). **Transmediations: communication across media borders**. London: Routledge, 2019.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema e televisão no contexto da transmediação. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

FERNANDES, Ana Luiza. **Inventando o fotolivro de literatura no Brasil: d'Os Sertões de Euclides aos Sertões de Bisilliat**. 2021. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

FERRÉS, Joan; PISCITELLI, Alejandro. Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. In: Lumina. Vol 9 – Nº 1, UFJF, jun 2015.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/7Letras, 2010.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GRÉSILLON, Almuth; THOMASSEAU, Jean-Marie. Cenas de gêneses teatrais. In: PASSOS, Marie-Helene Paret *et al.* **Processo de criação interartes**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

GUIMARÃES, Helio de Seixas. **Literatura em Televisão: Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV**. Campinas, 1995. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

GUZZI, Cristiane Passafaro. Por uma ficção autoconsciente: a transposição do romance Dom Casmurro para a minissérie Capitu. **Machado Assis linha**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 9, p. 93-114, junho de 2012.

HIGGINS, Dick. Intermedia. In: HIGGINS, Dick. **Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

HIGGINS, Dick; HIGGINS, Hannah. Intermedia. **Leonardo**, v. 34, n.1, February: The MIT Press, p. 49-54, 2001.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: **Lawrence Venuti** (ed.), **The Translation Studies Reader**, p. 113-118. London and New York: Routledge, 2000.

- JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EdUSC, 2001.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. **MATRIZES**, Ano 3 – Nº 1, p. 21-47, ago-dez 2009.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Editora Papirus, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno** – o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.
- MARQUES, Daniely da Silva. **A literatura na televisão**: Capitu uma adaptação do livro Dom Casmurro. 2009. Monografia (Bacharel em Comunicação Social). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2009.
- MATA, Jhonatan. **O amador no audiovisual**: conteúdos gerados por cidadãos comuns na televisão brasileira. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.
- MATHEUS, Letícia Cantarella. Marcos e Problemas da História da Televisão no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**, v. 1, n. 2, jun-dez 2012.
- MATTOS, Sérgio. **O contexto midiático**. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009.
- METZ, Christian. **Langage et cinéma**. Paris: Larousse, 1971.
- MIRA, Maria Celeste. O moderno e o popular na TV de Silvio Santos. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.
- MOMO, Maria Vitoria Galvan et al. Dom Casmurro e Capitu: Um Estudo da Transposição da Literatura ao Audiovisual. In: **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Foz do Iguaçu – 2 a 5/9/2014. Universidade Federal do Tocantins, 2014.
- MÜLLER, Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte: Gráfica Rona, 2012.
- NEPOMUCENO, Mariana Maciel. **O elogio da ilusão**: Capitu de Luiz Fernando Carvalho. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.
- OLIVEIRA, Daniella Moreira de. **Entre a pena e a câmera**: o silêncio das Capitus de Machado

de Assis e Luiz Fernando Carvalho. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2020.

PARKER, Kelly A. **The Continuity of Peirce's Thought**. Vanderbilt University Press, 1998.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Capitu e a mulher fatal**: análise da presença francesa em Dom Casmurro. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers**. Vols. 1-6 organizados por Charles Hartshome & Paul Weiss; Vols. 7-8 organizado por Arthur W. Burks. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1931-58.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**: introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y Cine**. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1999.

PIERRE COCA, Adriana. A intermedialidade na ficção televisual contemporânea: os diálogos possíveis na microssérie Capitu. **Interin**, Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, vol. 16, núm. 2, p. 102-115, jul. – dez. 2013a.

PIERRE COCA, Adriana. Entre diálogos: a literatura através da TV na microssérie Capitu. **Dito Efeito**, ano IV, vol. 4, num. 4. Curitiba, Jan-Jun 2013b.

PIMENTA, Francisco José Paoliello; PIRES, Raphael Vieira. Efetividade Comunicacional e relevância da experiência com o objeto. In: **XXIX Encontro Anual da Compós – Campo Grande – 23 a 25/06/2020**. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2020.

PINATI, Flávia Giúlia Andriolo. **Capitu**: uma transposição metaficcional. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

PINTO, Julio. De vampiros a gafanhotos. In: CASA NOVA, Vera *et al.* **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PIZA, Daniel. Capitu é a música. In: MONTENEGRO, F. *et al*; SCHPREJER, A. (Org.). **Quem é Capitu?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PROENÇA FILHO, Domício. Capitu-memórias póstumas e o diálogo intertextual. In: DINIZ, Júlio. Org. **Machado de Assis (1908-2008)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008b.

PUCCI JR, Renato Luiz. Adaptação Televisiva e Esquemas Cognitivos: o caso de Capitu. In: BORGES, Gabriela *et al.* **Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário**. Volume II. Campinas, Faro e São Paulo: Socine/Unicamp/Universidade do Algarve – CIAC, 2012a.

PUCCI JR, Renato Luiz. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. **MATRIZES**, Ano 5 – Nº 2, p. 213-230, São Paulo, jan-jun 2012b.

PUCCI JR, Renato Luiz. A televisão brasileira em nova etapa? Hoje é Dia de Maria e o cinema

pós-moderno. In: **XIX Encontro da Compós**. PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2010.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. **C. S. Peirce and Intersemiotic Translation**. International Handbook of Semiotics, P. P. Trifonas, 2015.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques** (Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies), n.6, p.13–64, 2005.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte: Gráfica Rona, 2012.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectivas, 2008.

ROXO, Marco. A volta do “jornalismo cão” na TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart *et al.* **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

SANTOS, Michelle dos; RIBEIRO, Isabella Ferreira Viana. Sedução do realismo, aviltamento do artifício: história, tempo e anacronismo em *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho. **Anais do SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Michelle dos; RIBEIRO, Isabella Ferreira Viana. Sedução do realismo, aviltamento do artifício: história, tempo e anacronismo em *Capitu*, de Luiz Fernando Carvalho. **Anais do SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

SOUSA, Saulo Lopes de; ROCHA, Kátia Carvalho da Silva. Olhares oblíquos sobre *Capitu*: uma leitura da subversão exotópica. **Revista Letras Raras**, Vol. 8, n. 1, 2019.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e representação social: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela *Renaacer***. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2004.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis: nº 51, p. 19-53, jul-dez 2006.

VIANNA, Tiche. Entrevista concedida pela preparadora de elenco da microssérie *Capitu* a

Luiza Rosa, pesquisadora de mestrado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC-SP. São Paulo, 22 de agosto de 2011.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever:** literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

VOS, Eric. The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies. In: LAGERROTH, U. B. *et al* (ed). **Interart Poetics:** Essays on the Interrelations of the Arts and Media. Amsterdã e Atlanta: GA:Rodopi, 1997.

WOLF, Werner. **The Musicalization of Fiction:** A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdã e Atlanta, GA:Rodopi, 1999.

ANEXO A – Trecho do capítulo “Olhos de Ressaca”, retirado da obra *Dom Casmurro*.

– Você jura?

– Juro! Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado 3ª definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às parte vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante, mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, – para dizer alguma coisa, – que era capaz de os pentear, se quisesse.

– Você?

– Eu mesmo.

– Vai embarçar-me o cabelo todo, isto, sim.

– Se embarçar, você desembaraça depois.

– Vamos ver.

(ASSIS, 1983, p. 53-54)

ANEXO B – Capítulo “O Tratado”, retirado da obra *Dom Casmurro*.

Foi o caso que, uma segunda feira, voltando eu para o seminário, vi cair na rua uma senhora. O meu primeiro gesto, em tal caso, deveria ser de pena ou de riso; não foi uma nem outra coisa, porquanto (e é isto que eu quisera dizem em latim), porquanto a senhora tinha as meias mui lavadas, e não as sujou, levava ligas de seda, e não as perdeu. Várias pessoas acudiram, mas não tiveram tempo de a levantar; ela ergueu-se muito vexada, sacudiu-se, agradeceu, e enfiou pela rua próxima.

– Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor, dizia-me José Dias andando e comentando a queda, é evidentemente um erro. As nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado.

Eu mal podia ouvi-lo. As meias e as ligas da senhora branqueavam e enroscavam-se diante de mim, e andavam, caíam, erguiam-se e iam-se embora. Quando chegamos à esquina, olhei para a outra rua, e vi, à distância, a nossa desastrada, que ia no mesmo passo, tique-tique, tique-tique...

– Parece que não se machucou, disse eu.

– Tanto melhor para ela, mas é impossível que não tenha arranhado os joelhos; aquela presteza é manha...

– Creio que foi “manha” que ele disse; eu fiquei “nos joelhos arranhados”. Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma queda; a algumas adivinhei que traziam as meias mui esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas... Ou então... Também é possível...

Vou esgarçando isto com reticências, para dar uma idéia de minhas idéias, que eram assim difusas e confusas; com certeza não dou nada. A cabeça ia-me quente, e o andar não era seguro. No seminário, a primeira hora foi insuportável. As batinas traziam ar de saias, e lembravam-me a queda da senhora. Já não era uma só que eu via cair; todas as que eu encontrara na rua, mostravam-me agora de relance as ligas azuis; eram azuis. De noite, sonhei com elas. Uma multidão de abomináveis criaturas veio andar à roda de mim, tique-tique... Eram belas, umas finas, outras grossas, todas ágeis como o diabo. Acordei, busquei afugentá-las com esconjuros e outros métodos, mas tão depressa dormi como tornaram, e, com as mãos presas em volta de mim, faziam um vasto círculo de saias, ou, trepadas no ar, choviam pés e pernas

sobre a minha cabeça. Assim fui até de madrugada. Não dormi mais; rezei padre-nossos, ave-marias e credos, e sendo este livro a verdade pura, é força confessar que tive de interromper mais de uma vez as minhas orações para acompanhar no escuro uma figura ao longe, tique-tique, tique-tique... Pegava depressa na oração, sempre no meio para concertá-la bem, como se não tivesse havido interrupção, mas certamente não unia a frase nova à antiga.

Vindo o mal pela manhã adiante, tentei vencê-lo, mas por um modo que não o perdesse de todo. Sábios da Escritura, adivinhei o que podia ser. Foi isto. Não podendo rejeitar de mim aqueles quadros, recorri a um tratado entre a minha consciência e a minha imaginação. As visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida. Não formulei isto por palavras, nem foi preciso; o contrato fez-se tacitamente, com alguma repugnância, mas fez-se. E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora.

(ASSIS, 1983, p. 81-82)

ANEXO C – Trecho do capítulo “Otelo”, retirado da obra *Dom Casmurro*.

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço, – um simples lenço! – e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há, e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e Iago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira; não queria expor-me a encontrar algum conhecido. As senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar. Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

(ASSIS, 1983, p. 150)

ANEXO D – Capítulo “A Exposição Retrospectiva”, retirado da obra *Dom Casmurro*.

Já sabes que a minha alma, por mais lacerada que tenha sido, não ficou aí para um canto como uma flor lívida e solitária. Não lhe dei essa cor ou descor. Vivi o melhor que pude, sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira. Caprichos de pouca dura, é verdade. Elas é que me deixavam como pessoas que assistem a uma exposição retrospectiva, e, ou se fartam de vê-la, ou a luz da sala esmorece. Uma só dessas visitas tinha carro à porta e cocheiro de libré. As outras iam modestamente, *calcante pede*, e, se chovia, eu é que ia buscar um carro de praça, e as metia dentro, com grandes despedidas, e maiores recomendações.

- Levas o catálogo?

- Levo; até amanhã.

- Até amanhã.

Não voltavam mais. Eu ficava à porta, esperando, ia até a esquina, espiava, consultava o relógio, e não via nada nem ninguém. Então, se aparecia outra visita, dava-lhe o braço, entrávamos, mostrava-lhe as paisagens, os quadros históricos ou de gênero, uma aquarela, um pastel, um guache, e também esta cansava, e ia embora com o catálogo na mão...

(ASSIS, 1983, p. 160)

ANEXO E – Ficha técnica da minissérie *Capitu*

Elenco:

Maria Fernanda Cândido – Capitu (adulta)
 Michel Melamed – Bento Santiago (adulto e idoso)
 Eliane Gardini – Dona Glória
 Letícia Persiles – Capitu jovem)
 Antonio Karnewale – José Dias
 Cesar Cardadeiro – Bentinho (jovem)
 Pierre Baitelli - Escobar
 Rita Elmôr – Prima Justina
 Sandro Christopher – Tio Cosme

Charles Fricks - Pádua
Bellatrix - Sancha
Izabela Bicalho - Fortunata
Thelmo Fernandes - Gurgel
Emilio Pitta – Padre Cabral
Vitor Ribeiro – Dândi do cavalo-azalão
Alan Scarpari – Ezequiel (jovem)

Ator especialmente convidado:
Paulo José – Vigário da Paróquia

As crianças:
Fabrício Reis – Ezequiel
Beatriz Souza - Capituzinha

Escrito por:
Euclides Marinho

Colaboração:
Daniel Piza Edna Palatnik e Luís Alberto de Abreu.

Texto final:
Luiz Fernando Carvalho

Direção geral:
Luiz Fernando Carvalho

Cenografia e produção de arte:
Raimundo Rodriguez

Figurino:
Beth Filipecki

Direção de fotografia:
Adrian Tejjido

Edição:
Marcio Hashimoto Soares, Helena Chaves e Carlos Eduardo Kerr.

Produção de arte:
Isabela Sá

Coreografia:
Denise Stutz

Preparação de elenco:
Tiche Vianna

Preparação vocal:
Agnes Moço

Produção de elenco:

Nelson Fonseca

Elenco de apoio:

Alexandre Muricci, Ana Saab, André Mendes, Archimedes Bava, Bernardo Segreio, Cadu Garcia, Dieter Fuhrich, Elisangela Carvalho, Fernanda Monteiro, Gabriela Luiz, Guilherme Stutz, Haiat El Bahssa, Heder Magalhães, Ingrid Medeiros, Jacy Marques, Joana Maria Spalding, Kallandra Caetana, Karla Testa, Larissa Sarmiento, Leandro Caris, Leo Tuchermann, Leonardo Calvo, Luisa Coser, Marcelo Villar, Mayana Moura, Monalisa Gommes, Nair Oliveira, Nathalia Marçal, Nikolas Antunes, Pretto de Linha, Rache de Moraes, Rafael Sieg, Rubens Barbot, Thiana Bialli, Thiago Amaral, Willian Mello.

Participações:

Alby Ramos, Bianca Joy Eduardo Pires, Flávia Carrancho, Gustavo Ottoni, Juliana Nasciutti, Léo Villas Boas, Paula Sofia, Renata Nascimento, Ricardo Sá, Stella Maria Rodrigues, Wladimir Pinheiro.

Colorista:

Sérgio Pasqualino e Wagner Costa

Sonoplastia:

Aroldo Barros e Samy Lima

Produção musical:

Tim Rescala

Trilha sonora adicional:

Chico Neves

Caracterização:

Marlene Moura, Rubens Libório e Deborah Levis

Efeitos especiais:

Eduardo Halfen e Rafael Ambrósio

Abertura e cartelas:

Lobo

Câmeras:

Murilo Azevedo e Sebastião de Oliveira

Continuidade:

Luisa Fernanda

Assistente de direção:

Gizella Werneck

Produção de engenharia:

Ilton Caruso

Coordenação de produção:
Andrea Kelly e Daniel Vicent

Figuristas assistentes:
Daniela Garcia, Letícia da Hora, Renaldo Machado e Thanara Shönardie.

Equipe apoio ao figurino:
Analice Alves Cunha, Angela Mota dos Santos, Cristiane Ribeiro Pinheiro, Daniela Lima, Denise Prado Pereira, Edeneire N. dos Santos, Eliete Catraio, Fernanda Garcia, Hélio Vasconcelos dos Santos, Ivan Gomes de Oliveira, Jamaría Rocha Galindo Joel Moreira da Silva, Jorge Fernando Bernardo, Joseildo Brito Lustosa, Lia Márcia de Abreu, Marcello Motta, Suzana Borba Ferreira.

Equipe de iluminação:
André Camelo, Fábio Rodrigues, Joel Fernandes, Márcio Ribeiro, Orlando Vaz e Werley Miquéias.

Produção de arte assistente:
Almir Regina, Ana Cláudia Piacenti, Daniel Almeida, Luísa Gomes, Ricardo Cerqueira, Tainá Xavier, Zuila Cohen.

Equipe de atelier de arte:
Alexandre Araújo, Alexandre Cordeiro, André Valle, Antonieta Nogueira, Carlos Cesar, Cinthia Lyra, Dário Estevão, Deborah Babaduee, Denise Lima, Denisvaldo Saviano, Dulce Helena, Elizabeth Felske, Eridiane Corrêa, Dábio Castilho, Francisca Sias, Genilson Santos, Gorki Flores, Hudson Cardoso, Isis Quaresma, João Francisco Trocado, Jocimar Amorim, Lelo Reis, Letícia Britto, Luã, Licimar Simão, Maritônio Portela, Marcos Mariano, Mônica Klein, Paulo Bonfim, Regina Lúcia, Robert Pinheiro, Rogério Sampaio, Sebastião Renato, Severino Rosa, Ypojucan de Jesus.

Equipe de cenotécnica:
Aleshandro dos Reis, Alexandre Santos, Carlos Alexandre, Celso Mariano da Costa, Cyntia Lyra Carvalho, Edson Moulas Borges, Francisco Rosa, Gilmar Muniz, Jean Pereira, João Batista, Luciano M. Alves, Luiz Carlos Cabral, Marcus Paiva, Ricardo Brites, Sebastião Portal, Sérgio dos Santos, Silete de Franco, Sonia Regina Campos, Vanilton Martins Jr.

Equipe de apoio operação de câmera:
Willian Sardezas e Luiz Bravo

Equipe de vídeo:
Carlos Eduardo, André Mendes e Felipe Augusto.

Equipe de áudio:
Evandro Sardinha, Flávio Fernandez e Luiz Ferreira.

Equipe de sistemas:
Rodrigo Siervi e Felipe Chaves

Gerente de Projetos:

Marcos Antonio Tavares e Cláudio Crespo

Supervisão de produção de cenografia:

Reinaldo Freire da Fonseca e Ronaldo Buiú

Equipe de produção:

César Lino

Núcleo:

Luiz Fernando Carvalho