

“HÁ ALGUM EXAGERO NISSO” INTERMIDIALIDADE E SENTIDO ENTRE *DOM CASMURRO* E *CAPITU*

THERE IS SOMEWHAT AN OVERSTATEMENT IN IT INTERMEDIALITY AND MEANING BETWEEN *DOM CASMURRO* E *CAPITU*

ANA CLÁUDIA MUNARI DOMINGOS*
anacmunari@unisc.br

O romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899), é uma das obras mais conhecidas da literatura brasileira, uma espécie de *Romeu e Julieta* pelo modo como sua fábula é reconhecida mesmo por quem não a tenha lido. Em vista disso e também pela indeterminação de suas instâncias fabulísticas, sua narrativa não é apenas adaptada para diferentes mídias como seus elementos costumam aparecer em outros diferentes textos, seja o mote do ciúme, bastante universal, sejam as características de seus personagens. Neste trabalho, mostramos como a análise intermedial da obra *Capitu* (Luís Fernando Carvalho, 2008), transmediação do romance para o cinema, colabora para a compreensão daquilo que talvez não seja tão evidente na obra verbal: a visão parcial e exagerada do narrador-protagonista. Para tanto, através das proposições de Lars Elleström (2017, no prelo), mostramos como na missérie *Capitu* as representações de mídias (media representation) simples, por exemplo, de mídias técnicas, e principalmente as complexas, como a do narrador romanesco e da encenação teatral, colocam em evidência essa característica do texto de Machado.

Palavras-Chave: *Dom Casmurro*; missérie *Capitu*; intermedialidade; representação de mídias.

Machado de Assis' novel *Dom Casmurro* (1899) is one of the best-known works in Brazilian literature. It is recognized as a kind of *Romeo and Juliet*, since even those who have never read it are aware of Assis' fable. In view of this, and because of its indetermination, this narrative has not only been adapted to different media, but its elements often appear in a variety of texts, whether it be through the universal motto of jealousy or through references to the features of its characters. In this work, I show how the intermedial analysis of *Capitu* (Luís Fernando Carvalho, 2008), a transmediation of the novel to cinema, helps in understanding what is perhaps not as evident in the verbal work: the partial and exaggerated view of the narrator-protagonist. For this purpose, through the propositions of Lars Elleström (2017, in press), I show how the TV series *Capitu* reveals this specific characteristic of Machado's text through simple media representation, such as technical media, and complex media representation, such as the novel's narrator and the theatrical scene.

Keywords: *Dom Casmurro*; TV Series *Capitu*; Intermediality; Media Representation.

* Professora Adjunta, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, Brasil. ORCID: 0000-0002-6629-588X

Data de receção: 2020-01-31

Data de aceitação: 2020-03-10

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2515>

Machado era um apaixonado pela ópera. Escreveu e afirmou que a vida é uma ópera bufa com alguns entremeios sérios e com alguma música séria. Quando Machado afirma isso, ele também está querendo refletir sobre o mundo das aparências, onde muitas vezes a verossimilhança conta mais do que a própria verdade.

— Luís Fernando Carvalho

1. Da ópera a metade

O romance *Dom Casmurro* (1899–1900) é a obra mais conhecida de Machado de Assis; tanto é, que é comum que as pessoas falem dos personagens e mesmo da fábula ainda que não o tenham lido. É assim uma espécie de *Romeu e Julieta* brasileiro, embora traga semelhanças não com esta, mas com outra tragédia de Shakespeare, *Otelo*. O que se diz de *Dom Casmurro*, em conversas que costumam causar debates que, muitas vezes, são mesmo provocados para gerar opiniões que se contradizem, se relaciona à unidade dramática: terá ou não Capitu cometido adultério? E essa dúvida, deixada por falta de provas, dizem uns, à guisa dos últimos laivos de um amor possessivo, dizem outros, tanto é geradora de múltiplas leituras como permite que essas venham a concretizar novas e originais obras – filmes, séries de televisão, quadrinhos, romances, contos, músicas, poemas, canções.

Entre as várias adaptações para os quadrinhos, a realizada por Mario Cau e Felipe Greco, publicada pela Editora Devir, ganhou o Prêmio HQMix de melhor adaptação. No cinema, há os filmes *Capitu* (Paulo Saraceni, 1968), cujo roteiro foi escrito pelos escritores Lygia Fagundes Telles e Paulo Emílio Gomes, e *Dom* (2003), em que o diretor Moacir Góes atualiza a história, ambientando-a numa São Paulo contemporânea. No teatro, além das múltiplas encenações do romance, há releituras como *As sombras de Dom Casmurro*, de Toni Brandão. Na música popular, Ná Ozeti canta “Capitu”, de Luiz Tatit, sobre uma Capitu blogueira de nosso tempo. Na literatura, há os romances *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, *Capitu: memórias póstumas*, de Domício Proença Filho, e a coletânea de contos *Capitu*, que reúne vários textos que colocam em foco a personagem de Machado. Mas, ainda além da minissérie *Capitu*, de Luís Fernando Carvalho (2008–2009)¹, objeto de análise deste trabalho, os elementos do romance machadiano se espalham em charges, memes e brincadeiras nas redes sociais.

Transformar as palavras de Bento de Albuquerque Santiago em imagens não verbais e sons requer muitas e diferentes decisões que somente podem advir de uma complexa interpretação de seus elementos. O caso mais paradigmático é o daquela que seria a prova mais evidente da condenação de Capitu: a semelhança entre seu filho, o pequeno Ezequiel, e o amigo do casal, Ezequiel de Souza Escobar. Diz Bento, o narrador-personagem, ao encontrar-se com o filho uma última vez antes da morte deste: “Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai.” (Machado de Assis, 2008, p. 272). Antes, Ezequiel ainda menino, fora Capitu quem apontara para a semelhança entre os olhos dele e os do amigo, do que discorda o marido, enxergando muito mais afinidades entre as feições do filho e as da esposa. Depois, é Bento quem repara o modo como ao crescer a criança vai-se tornando parecida com Escobar. No entanto, ele próprio chama a atenção para outra analogia, entre Capitu e a esposa de Gurgel, contada no 83.º capítulo (“O retrato”). Ao concordar com a semelhança entre elas,

¹ A minissérie foi transmitida em cinco capítulos pela Rede Globo de Televisão no ano de 2008 e lançada em DVD em 2009.

apontada por Gurgel, Bento completa: “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas.” (Machado de Assis, 2008, p. 184). Embora ele queira fazer crer que são casos distintos, ainda assim pede ao leitor que volte a esse episódio, o que caracteriza que o próprio narrador fez-se lembrar dele. Além disso, ao dizer que “as feições do pequeno davam idéia clara das do outro”, ele também comenta, “ou eu ia atentando mais nelas” (Machado de Assis, 2008, p. 266). Bento Santiago faz questão de mostrar, desse modo, que sabe que, às vezes, as semelhanças são apenas coincidências “esquisitas”, talvez porque, ao contar a história, também sabe que o leitor – o sempre presente narratário – assim responde ao fato.

Em seguida, ao lembrar “episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes” (Machado de Assis, 2008, p. 266), dá a entender que não enxergava nada que pudesse caracterizar o adultério porque não punha neles malícia e que ainda lhe faltara o velho ciúme. Ora, pode-se entender assim que naquele momento sua memória está carregada de malícia e ciúme. Para Capitu, as semelhanças, as quais ela foi a primeira a ver, eram “vontade de Deus”, ideia que faz Bento rir. Seu ‘ouvinte’, novamente, também pode achar graça nesse detalhe divino. É assim que o então Casmurro precisa convencer o leitor da sua versão, ainda que admita que, talvez, haja “algum exagero nisso”.

Seria mesmo Ezequiel assim tão parecido com Escobar? Seria esse o motivo de Capitu nunca ter enviado um retrato do jovem ao amigo José Dias? Ou seriam os olhos maliciosos e ciumentos de Bento Santiago a enxergar demais? Seria exagero? No romance, a perspectiva subjetiva, narrada pelas palavras bem cuidadas do Bacharel em Direito Dom Casmurro, não parecem trazer um tom exagerado.

Na adaptação de *Dom Casmurro* para os quadrinhos, por Welligton Srbek e José Aguiar, os olhos de Machado é que guiam o leitor, como vemos nas ilustrações (Figuras 1 e 2), em que ambos, Ezequiel Escobar e Ezequiel Santiago, podem ser ditos realmente como idênticos, tal como nos conta o Bacharel.



Fig. 1 Alexandre Srbek e José Aguiar, *Dom Casmurro*, (2017)



Fig. 2 Alexandre Srbek e José Aguiar, *Dom Casmurro*, (2017)

No entanto, se entendemos que as imagens gráficas estão por demais decididas no julgamento, há uma excelente estratégia de condução que desfaz essa interpretação dos autores. Em um dos quadros (Figura 3), mostra-se a mão do narrador que desenha. Ou seja, se o narrador do romance é em primeira pessoa – e descreve com palavras as feições de Ezequiel – também nos quadrinhos as imagens gráficas estão em primeira pessoa e, assim, é Bento Santiago quem ‘desenha’ o “filho de seu pai”.



Fig. 3 Alexandre Srbek e José Aguiar, *Dom Casmurro*, (1917)

No romance, o narrador tece uma analogia entre sua história e uma ópera e, além disso, faz citações diretas ou alusões a várias outras obras da literatura, como o próprio *Otelo*, a *Iliada* e *MacBeth*. Para transferir esses valores cognitivos³ do romance para os quadrinhos, em vez de usar a mídia verbal para citar essas obras, os adaptadores escolheram usar as imagens gráficas, colocando vários livros em cima da mesa de trabalho do narrador, caracterizando também as representações de produtos de mídias (Figura 4).



Fig. 3 Alexandre Srbek e José Aguiar, *Dom Casmurro*, (1917)

Neste caso, o que se coloca em evidência é que a referência direta ao ato da escrita, em que se mostram a mão e a pena, foi usada para caracterizar a ‘narração’ em primeira pessoa e, ainda, a perspectiva subjetiva, quer dizer, a ‘referência de mídia’, um fenômeno da intermedialidade, é uma estratégia de narração. Ainda nos quadrinhos de Srbek e Aguiar – que também é uma transmídiação, do romance para os quadrinhos –, há outros exemplos do fenômeno intermedial que Lars Elleström (2017, no prelo) nomeia como “representação de mídias”.²

É nesse sentido que os fenômenos de intermedialidade são analisados, com a intenção de encontrar a significância das representações e das transformações de mídias e, assim, dos produtos de mídia. Seria possível, também, analisar a transmídiação do romance para a *graphic novel* aqui citada, focalizando as adaptações das palavras do romance em imagens gráficas ou em lacunas, as palavras que permanecem e aquelas que são acrescentadas. Um estudo como esse com frequência colabora, para não dizer sempre, na compreensão da mídia fonte, quando a desconstrói e coloca em evidência seus elementos, por exemplo, o narrador. As escolhas dos adaptadores, como interpretações da obra, muitas vezes colocam luz sobre passagens que os leitores, no ato de leitura, não percebem, por estarem conectados à

² Da expressão em inglês, *media representation*. Tradução de Ana Cláudia Munari Domingos et al. (2015).

³ Valor cognitivo é aquilo que é transferido, através de um produto de mídia, entre duas mentes (Elleström, 2017). Poderíamos chamar, como um sinônimo aproximado, de conteúdo; no entanto, visto que o conteúdo na mente do produtor é sempre diferente, em menor ou maior escala, daquele que se realiza na mente do perceptor, Elleström chama de valor cognitivo àquilo que é midiado e existe em potência de sentido.

fábula e atentos às ações. ‘Enxergar’ o narrador nos quadrinhos, assim, faz perceber que ele é a única e parcial voz que escutamos, que tudo aquilo que ‘vemos’ da história nos é colocado diante dos olhos através de seu traço – um traço guiado por suas memórias.

Este é o caso da minissérie *Capitu*, pois é o narrador em primeira pessoa que traz esse tom do exagero e da parcialidade. Em vez de uma voz *off*, característica dos filmes que adaptam romances em primeira pessoa – caso, por exemplo, de *Lavoura arcaica* (2001), adaptado para o cinema também por Luís Fernando Carvalho – em *Capitu*, o narrador é uma figura anacrônica, deslocada do seu tempo, que, revendo os acontecimentos, aponta-os para os espectadores.⁴ Nesse sentido, podemos entender que a transmediação do romance para a minissérie coloca em evidência essa característica ao representar audiovisualmente o narrador romanesco cujas palavras, no papel, não deixam ver o ciúme que altera o ‘tom’ de sua narrativa. O outro condicionante desse exagero é a teatralização do romance a partir da instituição de um cenário e da ‘dramatização’ (ou espetacularização) da interpretação dos personagens. Como queremos mostrar, ambas estratégias podem ser analisadas sob a perspectiva da intermedialidade, entendidas como representações complexas de mídia.

2. “Aceito a teoria”: quando as mídias fazem sentido

Analisar os fenômenos intermediais significa aproximar-se, de diferentes maneiras, do sentido dos textos, ou das mídias, e, assim, compreender com mais complexidade os atos de comunicação. No capítulo “Aceito a teoria”, o narrador-protagonista de Dom Casmurro explica que, enfim, concorda com a ideia de seu amigo Marcolini sobre que “tudo é música” (Machado de Assis, 2008, p. 55). É partindo dessa ideia que ele enjambra outra, de que a sua vida seria uma ópera – começa com “um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*” (Machado de Assis, 2008, p. 56). Embora, seguindo essa analogia, ele coloque em paralelo sua vida e a ópera, é sobretudo a uma tragédia que ele faz referência, comparando-se a Otelo em seu ciúme e desejo de vingança. Como compreender, então, essa relação tecida entre a ópera e a vida nas linhas do romance? Ao leitor, cabe essa costura, sem perder o fio da fábula. Em *Capitu*, vários leitores tomam essa linha – diretores, figurinistas, atores, etc. –, tecem e destecem, dando ao romance ares de ópera-bufo, em que às vezes surge o “entremeio sério e alguma música séria”. Essa transformação se dá a partir da intermedialidade, ou seja, a partir da referência e da representação a outras mídias – à ópera bufa e, assim, à tragicomédia, à música, à dança, ao cenário, ao figurino, à encenação. É partir dessas interações entre as mídias que buscamos entender a complexidade de *Dom Casmurro*.

Para Lars Elleström (no prelo), há três modos de interação entre as mídias, a integração, a tradução e a transformação de mídias. Aqui, interessa-nos a transformação que, por sua vez, é subdividida em transmediação e representação de mídias. Para os estudos da intermedialidade, as relações entre duas mídias cujas modalidades são as mesmas, por exemplo, duas mídias verbais, um romance citando outro, é do nível

⁴ Em *Capitu*, o narrador habita a diegese da narrativa de um modo fantasmagórico. Sem ser percebido, e encontrando-se consigo mesmo, podemos entendê-lo como uma instância extradiegética, o que no romance é discutível, visto que os diálogos presentificam a ação, colocando a voz do protagonista no interior da narrativa – embora distingam-se Bentinho e Casmurro, passado e presente. No entanto, em uma das cenas, ao final, *Capitu* toca nesse narrador, dando-se o encontro entre o tempo da narração e o da narrativa e transformando-o em autodiegético.

intramídia, ou seja, é um fenômeno de intramidualidade.⁵ A questão aí é que não há uma transformação midiática, uma adaptação. Quando há uma interação em que há transformação, em vista de que as modalidades das mídias se distinguem, tratamos de transmidiação ou representação.

Para Elleström, todas as mídias podem ser analisadas a partir de suas quatro modalidades – material, sensorial, espaçotemporal e semiótica –, em que as três primeiras, pré-semióticas, são percebidas antes da compreensão do valor cognitivo que está sendo recebido através da mídia. Ou seja, são pré-semióticas porque atuam na mediação – transferência de ‘algo’ através da mídia – antes da representação, quer dizer, da ‘leitura’, em sentido lato, do conteúdo (valor cognitivo) que está sendo midiado.

A modalidade material tem sentido em como a mídia se apresenta em relação à mídia técnica, se é bidimensional ou tridimensional, se é midiada através de ondas sonoras ou se é visual, se orgânica ou inorgânica; a modalidade sensorial diz respeito ao(s) sentido(s) que usamos para perceber o produto de mídia; e a espaçotemporal é o modo como a mídia se constitui na relação espaço-tempo, se a recebemos sincronicamente, como uma imagem não verbal, se precisamos contorná-la, por exemplo, como para ver uma escultura. Essas três modalidades, embora possam ser distinguidas entre si, funcionam em conjunto. A quarta modalidade é a semiótica, que vem a ser o processo através do qual objetos (pessoas, coisas, acontecimentos, etc.) são representados. Elleström (no prelo) baseia-se na semiótica peirciana, para estabelecer três tipos de representação – a simbólica, chamada de descrição, a indexical, chamada de indicação, e a icônica, chamada de ilustração.⁶ Essa modalidade depende inteiramente das outras, assim como todas dependem da mídia técnica. O que distingue ou aproxima as mídias são os modos de cada uma de suas modalidades, visto que em cada uma delas há diferentes modos.

As diferentes semioses podem ocorrer em conjunto, por exemplo, em um filme, temos os processos simbólicos das palavras, que representam o mundo por convenção, os icônicos, pelo modo como as personagens representam pessoas, e o indicial, quando reconhecemos uma representação do mundo em que vivemos, uma cidade, um monumento histórico ou mesmo um ator representando a si mesmo.

Um fenômeno intermídia de representação de mídias – um tipo de transformação de mídia – ocorre quando uma mídia representa outra, ou seja, o objeto a que o *representamen* ‘se refere’ é outra mídia. Essa representação pode, ou não, ser importante para entendermos o produto de mídia, quer dizer, tem menos ou mais significância. A intermidualidade, assim, é um modo de entender a comunicação, em seu sentido amplo, de forma mais complexa, observando o modo como as mídias se relacionam para construir significado.

Elleström ainda distingue diferentes categorias, as mídias técnicas (de armazenamento, de produção, de transmissão, entre outras), os tipos de mídias e os produtos de mídia. Os tipos de mídia podem ser básicos, por exemplo, a mídia verbal ou a mídia sonora, ou qualificados, quando questões operacionais e contextuais agem sobre essas mídias básicas ou combinação de mídias básicas. Um tipo de mídia qualificada verbal pode ser um romance, um poema ou um texto jornalístico – e isso muda conforme a época e as diferentes culturas. Isso quer dizer que, para os estudos em Intermidualidade,

⁵ Poderíamos dizer que, assim, é também um fenômeno de intertextualidade; no entanto, não esqueçamos que, em geral, os estruturalistas não faziam essa diferença entre as mídias, tratando, a partir da Semiologia, da noção do texto. Fazê-lo, portanto, seria talvez anacrônico.

⁶ Em inglês, *description*, *indication* e *depiction*, respectivamente. Em “The modalities of media II” (no prelo), Elleström altera o termo *indication* para *deiction*; no entanto, como esse texto ainda não tem tradução para o português, escolhemos utilizar a versão em português publicada em 2017, conforme referências ao final deste trabalho.

aquilo que nos estudos linguísticos e literários costuma-se chamar de gênero, subgênero, tipologia, arte, etc., é compreendido como tipos de mídia qualificadas – a pintura impressionista, o balé clássico ou o cinema de animação. De um lado, essa perspectiva evita o eixo entre arte e não arte, com bastante benefício. De outro, ela evoca um olhar complexo sobre todas as características dos produtos de mídia que analisamos, compostos por suas quatro modalidades.

Um produto de mídia, que diz respeito a todas as formas de comunicação, é aquilo que podemos entender, em sentido amplo, como um texto específico, evitando outra polêmica, que entende texto como uma tessitura verbal. *Capitu*, de Luís Fernando Carvalho, é um produto de mídia do tipo (de mídia qualificada) minissérie de televisão. Este trabalho, através de uma perspectiva intermedial, propõe uma análise entre *Capitu* e *Dom Casmurro*, com a finalidade de compreender sua significância a partir das representações de mídia.

3. “Abane a cabeça, leitor”: a ópera toda entre *Dom Casmurro* e *Capitu*

Para Lars Elleström (2014, 2017, no prelo), as mídias se definem enquanto suas características apresentam entre si semelhanças e diferenças. Não é difícil perceber as diferenças entre uma minissérie televisiva e um romance em livro impresso; no entanto, entre as suas semelhanças estão questões materiais, sensoriais e espaçotemporais que muitas vezes não percebemos; por exemplo, tanto o filme quanto o romance impresso apresentam-se através de uma superfície plana para a qual olhamos no decurso do tempo da narração. Enquanto, no filme, nossos olhos fixam-se no centro da tela, no livro eles percorrem a página de cima para baixo e da esquerda para a direita (na escrita-leitura ocidental), ou seja, o filme passa diante dos nossos olhos, e nossos olhos passam pela página.

Ao obedecer à ordem dada por *Dom Casmurro*, no quadragésimo quinto capítulo da sua história, abanando a cabeça, o leitor vai afastar seus olhos da página. Se “levantamos a cabeça”, como dizia Roland Barthes (2012), “por afluxo de ideias, excitações, associações”, ao assistir televisão, perdemos parte do programa. Certamente devemos mencionar a programação em *streaming*, tão comum atualmente, que nos permite interromper o programa que assistimos e retornar no mesmo ponto depois. E também não erramos em apontar que esse novo formato de transmissão tem bastante influência sobre as mudanças técnicas e de estilo nas séries de televisão a que hoje assistimos em *streaming*. Se o espectador pode interromper, rever, comprar ou não, caso da minissérie *Capitu* em DVD, é preciso atraí-lo de outras formas.

A televisão é uma mídia básica audiovisual e suas características incluem a tela do aparelho televisor como mídia técnica de transmissão. Já a televisão como uma mídia qualificada nos leva a pensar em muitos e diferentes formatos, desde os mais indiciais, como noticiários e reportagens, à ficção dos filmes e séries, aos programas de humor e infantis. No entanto, quando falamos em minisséries televisivas, pensamos sobretudo em narrativas e em determinadas linguagens, que mudam conforme as tecnologias e as tendências. Nesse sentido, as minisséries e séries aproximam-se muito mais da mídia cinema. Assim como não há apenas ‘um’ cinema, pois as suas linguagens e suas funções, intenções e estilos produzem diferentes tipos de mídias qualificadas – com qualidades e características diferentes – também não há apenas um tipo de minissérie.

A obra de Luís Fernando Carvalho pode ser reconhecida em sua idiossincrasia, ao apresentar um estilo que é muito próprio do diretor e que pode ser entendido, a partir de Pasolini (1965–1982), como “cinema de poesia”. Para Pasolini, as imagens, enquanto

representações icônicas do mundo, justamente por serem de algum modo naturais ao nosso olhar, tornam-se simbólicas, duplicam sua representação. Pensando sobre essa transformação da imagem em metáfora, ele distingue entre essa espécie de linguagem cinematográfica – o cinema de poesia – e o cinema de prosa, aquele que prioriza a narração fabulística. Nesse sentido, em vista do peso da forma, que reconfigura a imagem dando-lhe um sentido segundo, o cinema de poesia é bastante autoral, o que significa que, nas transmediações de romances, caso de *Capitu*, por exemplo, a adaptação tem sempre um viés bastante criativo que coloca em evidência ou esconde elementos da fábula e que deixa entrever o estilo do produtor – e, assim, a leitura subjetiva da obra.

Em um pequeno documentário incluído no DVD da minissérie, o diretor Luís Fernando Carvalho prefere chamar o processo de transformação de *Dom Casmurro* em *Capitu* de “aproximação”. Na capa e nos créditos do DVD isso se evidencia na expressão “a partir da obra *Dom Casmurro*”. Esse “a partir de” dá o tom desejado pelo diretor, para quem normalmente as adaptações “achatam” suas fontes. O que ele deseja é tecer um diálogo com o romance e, por isso, o título é *Capitu*. Outra característica do cinema de poesia é justamente a imersão no personagem, tomando-o em sua expressividade (Aumont & Marie, 2008, p. 191), que é outra estratégia que se apresenta em *Capitu*, tendendo, como aqui defendemos, a uma espécie de exagero dramático – ou ao expressionismo.

A obra de Luís Fernando Carvalho deixa-se ser reconhecida, assim, no modo como ele aponta para o simbolismo das imagens; elas não correm na frente dos olhos dos espectadores na narração das ações, mas contam histórias em si mesmas, como um poema que aponta para o comezinho que não enxergamos porque nossos olhos têm pressa. As imagens, nesse sentido, são ‘palavras’ que devemos sorver e transformar em outras imagens, tal como fazemos na leitura de um poema. O estilo do diretor também inclui um modo peculiar de imiscuir os diferentes – distintas mitologias, culturas e técnicas, distintos tempos e modos de dizer, como é bastante evidente nas minisséries *Hoje é dia de Maria* (2005) e *A pedra do reino* (2007). Em *Capitu*, isso acaba se tornando mais evidente quando tecnologias que não existiam à época da narrativa fazem parte da história, como o carro e o elevador, misturados às vestes do século XIX. Esse anacronismo se coloca como um fenômeno intermedial à medida que distingue também as mídias, tornando-as opacas e, assim, duplicando seu sentido.

As inserções de meios de comunicação tais como o gramofone, a carta e o cartão postal, que aparecem em *Capitu*, caracterizam-se como representações simples de mídias, a partir de Elleström (2014, 2017), quando são ao mesmo tempo índices daquele época e de um modo de vida. São representações simples enquanto se mostram como elementos de verossimilhança comuns a toda narrativa ficcional, figurando a vida e a rotina de pessoas que vivem num mundo como o nosso ou similar ao nosso em sua iconicidade. À medida que essas representações perdem a transparência, adquirem significância, assumindo valores cognitivos que interferem na representação de sentido da obra. Ao deixarem de ser apenas imagens de mídias em sua função rotineira, como o são as imagens de objetos do cotidiano, como um vaso ou uma cadeira, que sequer percebemos quando prestamos atenção à história e, sobretudo, aos personagens, elas constroem uma semiose mais complexa, que evoca interpretação.

Essas representações complexas de mídia são bastante importantes para a compreensão da obra *Dom Casmurro* em sua perspectiva irônica, dada pela narração subjetiva e parcial. Embora Elleström não faça uma classificação específica para os casos de representação de mídias, isso é possível a partir de sua afirmação sobre haver três modos de representação (ao falar da representação em relação à mediação). Ou seja, ao representar objetos, o *representamen* ‘funciona’ (seguindo o conhecido modelo de Peirce)

como índices, ícones e símbolos. Se as mídias representadas em outras mídias passam a ser um representamen, então podemos usar essa mesma classificação, analisando-as como representações complexas de mídia indiciais, icônicas e simbólicas, ou seja, indicação, ilustração e descrição.⁷

De um modo redutor, dimensionado pela brevidade deste trabalho, as representações complexas que analiso dividem-se em dois tipos: as ilustrações e as descrições. Entendo que as representações simples de mídia, por seu aspecto de inserção de verossimilhança, podem ser entendidas como indiciais (indicações), enquanto as complexas podem ser icônicas (ilustrações) ou descrições (simbólicas). Outra questão que caberia aqui seria uma complexificação do sentido do termo metáfora em relação a essa categorização das representações; no entanto, não apenas pelo aspecto da brevidade mas sobretudo pela perspectiva teórica, escolhemos entender essas representações sógnicas como fenômenos intermidiais a partir do modelo já aqui exposto.

A partir dessa categorização das representações complexas de mídias, entendemos que em *Capitu* elas se distinguem em duas estratégias: as descrições mostram sobretudo mídias técnicas, quer dizer, meios de comunicação que aparecem para representar algo e não apenas para servirem como mídias para os personagens – elas ‘simbolizam’ outra coisa; as ilustrações se mostram na imitação, na sugestão, de outros tipos de mídias qualificadas, elas fazem a minissérie ‘parecer ser’ outra coisa: uma ópera-bufo, um encenação dramática, uma dança, uma música. Ainda seria possível, para um trabalho ensaístico mais extenso, dividir entre os tipos de mídias que são representadas: as mídias técnicas: máquina fotográfica, máquina de escrever, gramofone, fone de ouvido, livro, envelope, cartão postal, pena; e as mídias qualificadas: fotografia, cinema documental, carta, narrativa verbal, música clássica, música contemporânea, teatro, dança. No entanto, escolhemos agrupar em torno da intenção, simbolizar ou imitar.

A minissérie começa com imagens antigas, em preto-e-branco, de um trem que, ao cruzar um túnel, atravessa para o Rio Janeiro contemporâneo. Essa passagem se dá também outras vezes e ao final. Em vez de estar naquele trem antigo, Dom Casmurro, o narrador-protagonista, começa a narrar sentado num banco de metrô, onde encontra o poeta que, em seguida, vai apelidá-lo de Dom Casmurro. A aparição dessas imagens cinemáticas, pelo seu aspecto, distinguem-se das imagens da minissérie, mostrando-se como um filme dentro dela, ou seja, um fenômeno intermidial de representação de mídias. Essa contraposição entre dois tempos que se tocam, entre os meios de transporte e os meios de comunicação, simboliza a universalidade do tema, que atravessa os séculos e permite que a história de Machado de Assis continue a falar aos leitores e espectadores contemporâneos.

Essa intenção de representar a continuidade também está no modo como o narrador, ao ‘escrever’ a história, às vezes usa a pena, em outras a máquina de escrever, enquanto as palavras vão surgindo escritas no papel, visto que presentifica diante do espectador os acontecimentos. Também os fones de ouvido, que são usados no momento do baile, fazem essa passagem entre o passado e o presente, já que os personagens, vestidos conforme seu tempo, dançam uma valsa. Em outro momento, os fones de ouvido constroem outra simbologia, quando não é mais o casal a escutar uma única música, mas apenas Bentinho, no isolamento que ele impõe a si mesmo. A solidão, o afastamento, por convenção, mostram-se em personagens sozinhos, que fazem coisas sem companhia e que não são percebidos pelos outros. Ao escutar, sozinho, uma música que não sabemos qual seja,

⁷ Em “As modalidades das mídias”, versão em português do artigo “The modalities of media”, publicada em 2017, conforme referências ao final deste trabalho, Elleström distingue esses modos semióticos na representação simples de mídia. Na segunda versão do artigo, ainda no prelo, ele sugere que esses modos servem para todos os tipos de representação.

pois o baile segue com os outros casais dançando, podemos enxergar aí essa convenção. E é daí que vem o casmurro, não no sentido que lhe dá o dicionário, mas de “homem calado e metido consigo” (Machado de Assis, 2008, p. 40). E se ele escuta na solidão, pensa na solidão, mais ainda é reforçada a ideia de uma narração parcial, movida pela falta de comunicação entre Bento e Capitu.

Essa é a principal tese para entendermos a dúvida sobre a traição, a parcialidade movida pela emoção, pela ilusão. Para Dom Casmurro, essa dúvida não existe. Ele enxerga o filho de seu pai. Ao final da narrativa, ele afirma que aquilo que fica é que seus melhores amigos, Capitu e Escobar, “quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-[o]me” (Machado de Assis, 2008, p. 276). A dúvida é do leitor, que justamente suspeita dessa narração capciosa. Luís Fernando Carvalho afirma que essa dúvida foi mantida apesar da certeza final de Casmurro. Sim, a dúvida não apenas é mantida, como podemos dizer que é intensificada, a partir do preenchimento de vazios pela interpretação dos produtores.

Esse preenchimento se dá através do aspecto cênico na dramatização da narrativa, em uma representação da ópera-bufa. É assim que a frase “A vida é uma ópera” é gritada pelo narrador, enquanto ouvimos a ópera *O guarani*, símbolo da nacionalidade defendida por Machado de Assis nos idos do Romantismo. O narrador é quem dá o tom dessa imitação. De fraque e cartola, maquiado em tons escuros, incluindo sombra nos olhos que às vezes escorre pela face, seu bigode é desenhado no buço. Encurvado e expressivo nos gestos e na voz, ele é o bufão que atravessa entre os tempos do enredo e da história, entre o Casmurro e o Bentinho, quando a própria Capitu, tocando-o, une-os num só. Casmurro é, assim, um narrador romanesco que atravessa para a tela da minissérie fantasiado de bufão.

A representação complexa da ópera estende-se a toda a diegese. A história acontece em um cenário, sempre o mesmo espaço de um casarão antigo cuja sala faz as vezes de palco, onde as cortinas abrem-se e fecham-se nos entremeios e atrás das quais o narrador se esconde e limpa o sangue das mãos. Cortinas e sangue são bastante shakesperianos, mas o exagero do bufão traz o tom da ironia e da comicidade. Embora muitas vezes a câmara passeie rápida pelo cenário, sobretudo nas mudanças de plano e nas aproximações subjetivas ao narrador, às vezes os personagens formam uma cena estática, sugerindo não apenas uma moldura para uma visão da memória, mas também trazendo o aspecto da teatralidade. Seus gestos são expansivos, desnaturalizados, falam alto, cheios de nuances, e gesticulam muito. A sensação é de que estamos realmente no teatro, não fossem as inserções dos títulos dos capítulos em letras grandes como recortes de jornais. Muitos dos objetos são realmente cênicos, sem disfarce, como o cavalo de madeira que simula o alazão branco montado pelo *dandy* que provoca a primeira mordida de ciúmes em Bentinho. Essa cenografia teatral inclui um quadro verde onde o ambiente é desenhado pelos próprios personagens, um carro no meio do salão, um trem e passageiros de papelão.

Capitu, a que tem “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (Machado de Assis, 2008, p. 97), usa vestidos e véu de estilo espanhol, lembrando a personagem Carmem, da ópera homônima de Bizet. Os grandes olhos esverdeados de ambas atrizes que interpretam Capitu aparecem com frequência em plano detalhe, mas é a boca carnuda que destoa da “boca fina” (Machado de Assis, 2008, p. 62) descrita por Bentinho. Sua entrada em cena, quando do retorno de Bentinho do seminário, é também teatral, do alto da escada, às vezes à sombra, atrás de um véu, até aparecer por completo. E ela dança, ri alto, mexe no vestido, figurando em cena uma mulher sedutora que o romance apenas sugere pela narração do homem que, supostamente, a amou. Embora todas essas cenas estejam diante dos olhos do espectador, é o bufão, de fraque e no seu andar capenga, lembrando Chaplin, o corpo curvado, que nos aponta uma a uma como se as tirasse da cartola. É ele quem dá

risadinhas e sorri de lado. É ele quem revira os olhos quando Escobar diz que José Dias tem um coração puro. É ele que, olhos arregalados e marcados pela sombra escura, magro e pálido, olha para o espectador para acusar Capitu. É ele quem tira o retrato dos noivos no dia das núpcias, escondido no manto negro da máquina fotográfica.

Esse narrador bufão, que vagueia pelas “inquietas sombras” do teatro onde ele dirige a ópera, que manuseia o gramophone e coloca a música, tem as mãos sempre sujas da tinta com que escreve em bico de pena, evidenciando-se, assim, como o escritor, o regente, a indicar os papéis e os lugares de cada um na história. É um narrador expressionista e exagerado em sua interpretação emocional da história. No romance, muitas vezes Dom Casmurro caracteriza o drama em relação ao modo como deveria escrever a sua história. Por exemplo, através da referência a Otelo, ele entende que o gênero deveria ser mudado, começando-se a história pelo fim, para que o espectador possa ficar com uma boa impressão do amor em vez do final trágico. No capítulo seguinte, ele diz que “[O] destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra” (Machado de Assis, 2008, p.169), e é como um contra-regra que ele se mostra, ao “manipular” o jogo de cena, as luzes, a música.

A representação da dança também colabora para o aspecto operístico, sobretudo, no caso da ópera-bufa, quando ela tende ao ridículo, como na cena do baile em que os dançarinos jogam-se ao chão. As músicas clássicas misturam-se ao *rock and roll* e à música popular brasileira, causando estranhamento. Se a música tema do casal protagonista, “Elephant gun” (Beirute, 2007. In: Carvalho, 2009), embora contemporânea, não distoa tanto da erudita em vista do seu ritmo lento – dando um tom lírico à ópera –, a canção que toca quando da aparição de Escobar, apresentado ao espectador por Dom Casmurro, “Iron man” (Black Sabbath, 1971. In: Carvalho, 2009), coloca em evidência a diferença e, assim, produz significância também pelo estranhamento. O sentido da canção para a construção do personagem e seu aspecto sedutor reveste-se de um tom irônico, pois se Bentinho idolatra o amigo – esse “homem de ferro” cujos braços são maiores dos que o dele –, agora, ao narrar, já o tem como um traidor. Escobar, em outra cena, ao mostrar como é bom em matemática, acrescenta um gestual ao seu discurso, como se em vez de dizer, cantasse uma ária, enquanto ao fundo toca a música “Money” (Pink Floyd, 1973. In: Carvalho, 2009). O tilintar das moedas que vem da música intensifica, novamente, aquilo que o romance sugere, o interesse de Escobar por Dona Glória, mãe de Bentinho, em vista da sua condição financeira. Em outro momento, o narrador pede uma música para embalar o que vai narrar, e a trilha sonora então traz um *rap*, enquanto surgem imagens do Rio de Janeiro contemporâneo, o Rio musical, sensual. Mas também é o Rio de Janeiro escravocata que se mostra através de duas fotografias bastante icônicas deste tempo, fazendo refletir a situação econômica de Bentinho, dimensionada pelo número de escravos.

Os trejeitos, olhares e gestos entre Bentinho e Escobar superdimensionam a sugestão de uma relação mais íntima entre eles. No romance, apesar das palavras de Bentinho sobre o amigo, isso pode passar despercebido se levamos em consideração o tempo da narrativa. Em *Capitu*, isso adquire outra esfera a partir da “interpretação” do narrador. Por exemplo, quando ele diz “Nossas relações já estavam tão estreitas como vieram a ser depois”, o tom e o olhar mudam ao dizer “como vieram a ser depois”, como se sugerisse que, mais adiante, tornaram-se mais estreitas. Ao contar sobre o dia em que o visita, a frase “Era o dia das boas sensações” enche a boca e os olhos do narrador. A dúvida sobre a sexualidade de Escobar também é intensificada no modo como ele olha para Bentinho e, ainda, sua expressão, longe dos olhos do amigo, quando este questiona se ele tem interesse em “uma pessoa” e Escobar responde que uma pessoa deve ser uma moça. No romance, essas

palavras são ditas pelo narrador e apenas há estranheza, talvez, na pergunta de Bentinho, já que ele só diz “moça”, depois.

A postura cênica do narrador ainda redimensiona a relação entre Bentinho e Sancha, ao reforçar, pelo tom malicioso e pela dramatização do “fluído particular” que lhe percorre o corpo, que ela pode também querer outra espécie de relação com ele. É o próprio narrador que avisa: antes pecar por excessivo do que por maluco. Em outra ocasião, ele comenta, ao explicar que tem os dedos doloridos de tanto escrever, que certa lembrança pode ser uma ilusão. E são essas “ilusões” que colocam holofotes e mudam o ritmo da trilha sonora. Ao final, Dom Casmurro está diante de um espelho que parece ser o de um camarim. Ele tira a maquiagem e, através do espelho, fala ao espectador. O bufão sai de cena, entra o personagem, Bento de Albuquerque Santiago, em sua veste de Casmurro. No entanto, em seguida, a vestimenta é outra. Com as roupas e o adorno de cabeça de Capitu, suas palavras finais dizem que a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, as duas pontas que ele prometeu atar no início da narração. Mas o que ele está a nos dizer, assim travestido, ao modo de outro romancista inovador ao falar de sua personagem, é que Capitu é ele.

4. “Do título” ao epílogo

Este trabalho termina como se inicia a obra que é seu objeto: “Do título”, primeiro capítulo de *Dom Casmurro*. Procuramos mostrar que as representações complexas da ópera e do teatro, assim como as mídias básicas que a compõem, a cenografia, a encenação, a dramatização, intensificam elementos que no romance são sugeridos. Ainda que a ironia de Machado seja capaz de nos dizer coisas para além das palavras, no romance não há o gestual, o tom de voz, a trilha sonora e os elementos cênicos. Certamente a aproximação erigida em *Capitu* não trai a obra de Machado naquilo que, aqui, chamamos de exagero, parafraseando o próprio narrador; em vez disso, mostra toda a potencialidade e o tanto que ainda é possível, da trama machadiana, trançar os fios, como Bentinho dos cabelos de Capitu.

Para Carvalho, é importante apontar para a questão da “continuação” em Machado de Assis, visto que o tema de *Dom Casmurro*, o ciúme, é um mote universal das artes. Existe, em *Capitu*, essa metáfora da passagem, da continuidade, no modo como o trem antigo e o novo atravessam, como se fossem um só, trilhos e túneis, fazendo a travessia entre diferentes tempos. Para o diretor, Machado de Assis foi bastante inovador como romancista, o que pode ser tomado como uma autorização para o trabalho também inovador e criativo com sua obra. É dessa forma que ele chama atenção para o fato de que, em *Dom Casmurro*, a primeira palavra dita por seu narrador-protagonista é justamente “Continue”, dito ao poeta que lhe declama versos no trem. É, assim, como se Machado dissesse para ele, o diretor, continue. E foi o que ele fez, e é o que continuamos fazendo, na leitura comparada entre eles.

REFERÊNCIAS

- Aumont, J. & Marie, M. (2008). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Barthes, R. (2012). Escrever a leitura. In R. Barthes, *O rumor da língua*. (trad. Mário Laranjeira). (pp. 26–29). São Paulo: Martins Fontes.

- Carvalho, L. F. (Produtor) & Carvalho, L. F. & Abreu, L. A. De & Soffredini, C. A. (Guionistas/Realizadores). (2005). *Hoje é dia de Maria* [Filme]. Rio de Janeiro, RJ: TV Globo.
- Carvalho, L. F. (Produtor) & Carvalho, L. F. & Tavares, B. (Guionistas/Realizadores). (2007). *A pedra do reino* [Filme]. Rio de Janeiro, RJ: TV Globo.
- Carvalho, L. F. (Produtor) & Carvalho, L. F. & Marinho, E. (Guionistas/Realizadores). (2008-2009). *Capitu* [Filme]. Rio de Janeiro, RJ: TV Globo.
- Elleström, L. (2014). *Media transformation: The transfer of media characteristics among media*. London: Palgrave MacMillan.
- _____. (2017) *Midialidade: Ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. (trad. Domingos et al.) Porto Alegre: Edipucrs.
- _____. (No prelo) The modalities of media II. In L. Elleström, *The modalities of media II*. London: Palgrave MacMillan.
- Machado de Assis, J. M. (2008). *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo.
- Pasolini, P. P. (1965–1982) Empirismo herege: Cinema de prosa e cinema de poesia. In J. L. Goldfarb (Ed.), *Diálogo com Pasolini – Escritos (1957–1984)*. Lisboa: Assírio & Alvim.