

A intermedialidade na ficção televisual contemporânea: os diálogos possíveis na microssérie *Capitu*

Adriana Pierre Coca¹

Resumo

O presente artigo discorre sobre as relações intermediárias estabelecidas na microssérie *Capitu* (TV Globo, 2008). A hipótese que se levanta é que *Capitu* renova na forma como articula linguagens. A metodologia é a análise de cenas do texto televisual e a fundamentação teórica basilar é a Teoria da Intermedialidade (GLÜVER, 2006; MÜLLER, 2012; RAJEWSKY, 2012), que permite observar as diferentes formas de artes estabelecidas em um determinado texto, conceitualmente fundidas. Conclui-se que *Capitu* é um produto intermediário que traz à tona a reconfiguração nos modos de se produzir e narrar na TV.

Palavras-chave: Ficção Seriada; Intermedialidade; Adaptação Literária; Recriação Televisual; Microssérie *Capitu*.

Abstract

This article is to discuss the relationships established intermediality *Capitu* micro-series (TV Globo, 2008). The hypothesis that arises is that *Capitu* renews the way articulates languages. The methodology is the analysis of scenes from the televisual text and basic theoretical background is the theory of intermediality (GLÜVER, 2006; MÜLLER, 2012; RAJEWSKY, 2012), which allows to observe the different forms of arts established in a given text, conceptually merged. We conclude that *Capitu* brings out the reconfiguration modes to produce and narrate the TV.

Keywords: Methodology. Serialized Fiction; Intermediality; Literary Adaptation; TV Recreation; *Capitu* micro-series.

Introdução

Num sentido amplo e sob um olhar direcionado pelo senso comum, a “‘intermedialidade’ refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKY, 2012a, p. 52). Só que é abrangente definir a intermedialidade dessa forma, porque o fenômeno pode parecer flexível e genérico. A ressalva feita por Rajewsky é que a intermedialidade presume os limites entre as mídias, necessário para se “discernir e apreender as entidades distintas envolvidas na

¹ Bolsista CAPES/DS e Doutoranda da UFRGS em Comunicação e Informação, na linha de Cultura e Significação. Mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, na linha de Processos Mediáticos e Comunicacionais. Formada em Rádio em TV pela UNESP. Tem experiência em produção e direção de TV, já trabalhou na TV Cultura de São Paulo e no SBT. Foi professora-adjunta da Universidade Positivo nas disciplinas de Produção de TV, Fotografia, Telejornalismo e Produção de TCC.

interferência, na interação ou na reciprocidade.” (*Idem*, p.53). O prefixo **inter** já revela essa dimensão, a intermedialidade busca compreender o **entre** mídias, o cruzamento das fronteiras midiáticas.

A intermedialidade observa, portanto, as diferentes formas de artes e mídias estabelecidas em um determinado texto, conceitualmente fundidas e não apenas justapostas, se preocupa com a lógica das interações e se diferencia, assim, das relações que se estabelecem puramente como mixmídia (combinação) e multimídia (justaposição), como aponta Claus Glüver (2006).

Antes de dar prosseguimento aos desdobramentos da concepção de intermedialidade para esta reflexão, é importante traçar sucintamente um histórico do conceito no âmbito científico. O termo intermídia surge em 1966, no ensaio intitulado *Intermedia, Something Else Newsletter*, de Dick Higgins. Embora tenha uma pré-história extensa, ainda é considerado um conceito em processo, portanto, um eixo de pesquisa com uma abordagem relativamente “nova”. Os antecedentes da intermedialidade perpassam conceitos como a dinâmica intertextual discutida por Julia Kristeva e os estudos interartes. A primeira corrente, mais voltada para a tradição literária, e a segunda para as formas de expressão consideradas como artes. Não é, contudo, um conceito “novo”, mas que só começa a ser discutido de maneira mais efetiva no meio acadêmico a partir da década de 1980, quando se acirra a preocupação em compreender os procedimentos, estruturas e conceitos que integram as mídias e, conseqüentemente, esses processos em suas dimensões históricas e sociais (MÜLLER, 2012). Deve-se resgatar ainda que o termo hibridismo também foi associado à intermedialidade durante as duas últimas décadas. O autor Jürgen Müller considera essa uma das muitas “reações discursivas aos desenvolvimentos midiáticos (pós-) modernos da segunda metade do século XX que muitas vezes foram descritos como “heterogeneidades”, “ecletismos”, “fusões” ou “colagens”.” (2012, p. 86).

A intermedialidade surge, portanto, para dar conta da relação entre artes e mídias e também das mídias e seus textos. Por conta disso, a intermedialidade “mostra que todas as expressões e formas de comunicação no uso científico alemão permitem que sejam consideradas e designadas, hoje em dia, como ‘mídias’” (CLÜVER, 2006, p. 19). Esclarece-se ainda que a concepção de texto que assume esta pesquisa é sob uma perspectiva ampla, como a desenvolvida pelos semioticistas, que veem, por exemplo, uma obra de arte como um sistema sógnico complexo. Assim sendo, os objetos são denominados textos que podem ser “lidos”. Dessa forma, uma dança, um filme, uma catedral ou um poema são vistos como textos (GLÜVER, 2006).

Com isso em mente, pode-se pensar que textos multimídia se compõem de textos separados, compostos em mídias distintas e um texto mixmídia é formado por textos complexos, em diferentes mídias, mas que não se sustentam fora daquele contexto. Glüver (2006) exemplifica: “A *Ópera*, enquanto modelo textual, é multimídia;

enquanto encenação e apresentação é uma mescla de elementos multimídias e mixmídias.” (CLÜVER, 2006, p. 19). E, ainda, nesse sentido, a *Ópera* representa uma mídia própria, na terminologia sancionada pela intermedialidade.

Desse modo, pode-se dizer que os textos multimídia e mixmídia se enquadram em uma das categorizações de relações intermidiáticas, a fusão de mídias. Existem ainda outras duas categorizações que interessam, sobremaneira, para esta pesquisa: as relações entre mídias em geral, que são as relações intermidiáticas, que se estabelecem na microssérie *Capitu*, por exemplo, e as transposições intermidiáticas, as transposições de uma mídia para a outra, que também é o caso da produção analisada nesta investigação, já que *Capitu* é fruto de um livro transposto para a televisão.

Uma divisão tripartida para se pensar as relações intermidiáticas é oferecida por Rajewsky (2012b) e está em sintonia com as categorias apresentadas acima. Rajewsky (2012b) propõe pensar a intermedialidade em um sentido restrito, apenas como uma transposição midiática. Como exemplo, as adaptações literárias, como as transposições do livro *Dom Casmurro* para o audiovisual (cinema e televisão). Se trata de um novo produto, “cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático.” (RAJEWSKY, 2012b, p. 24). Nessa proposta, o foco é a criação de um produto transformado para outra mídia. Em outro sentido, Rajewsky (2012b) chama a atenção para a intermedialidade como uma combinação de mídias distintas, as relações mixmídias já comentadas, como alguns filmes e programas de TV ou as *performances*. E, por fim, o último sentido restrito para se pensar a intermedialidade, segundo a autora, são as referências intermidiáticas, como a citação de um texto literário em um seriado de TV, a evocação de técnicas cinematográficas na composição de uma história em quadrinhos ou a musicalização da literatura.

O que é fundamental extrair dessa discussão é que os critérios propostos para observar as relações intermidiáticas podem se fundir em um único texto, e é isso o que se configura na microssérie *Capitu*.

Collington (2009) argumenta que uma das estratégias mais comuns da adaptação literária é trazer o texto-fonte para a contemporaneidade e assim atualizá-lo, como fez Moacyr Góes no cinema com o longa-metragem *Dom* (2003), que levou para as telas uma adaptação do romance *Dom Casmurro* transmutado para os dias atuais. Outros autores preferem reproduzir o tempo-espaço histórico da obra, as chamadas produções de época, como fez Paulo César Saraceni (35 anos antes) no filme *Capitu* (1968), também inspirado na obra de Machado de Assis e originalmente roteirizado por Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles.

Ancorado na palavra escrita, no caso o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o diretor Luiz Fernando Carvalho fez algo inédito na TV ao unir as duas estratégias na microssérie *Capitu*. O resultado: um enlace entre os séculos XIX, XX e XXI que provoca inquietação.

Capitu é um novo texto, construído a partir de referências do cinema, da *Ópera*, da *Commedia dell'arte*, da literatura. Em função disso, parte-se do pressuposto de que todo enunciado se constitui por meio de outros (BAKHTIN, 2005). Stam, citando o filósofo russo Mikhail Bakhtin, afirma que “o autor é um orquestrador de discursos pré-existentes” (STAM, 2006, p. 23), discursos esses que se transformam em uma “construção híbrida”, portanto, “(...) a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem.” (*Idem*).

É sob essa roupagem que a microssérie *Capitu* é vista por esta investigação como um texto construído a partir de múltiplas referências artísticas, que une dois universos que atam as pontas da vida do protagonista Bentinho e elementos de três séculos, e nessa arquitetura textual não busca o “efeito do real” (BARTHES, 2012, p. 190) como fez Saraceni e Góes. Subverte ao construir uma narrativa ambígua, que possibilita uma cadeia de significados e pode desafiar o telespectador, acostumado com adaptações que funcionam como retratos de uma época. Como as dimensões intermediáticas se concretizam nesse texto televisual é o que se propõe analisar esta reflexão. A seguir, os apontamentos sobre os principais textos que dialogam na microssérie *Capitu*.

O cinema

Alguns diálogos observados em *Capitu* estabelecem relações entre textos por meio de citações evidentes, como o filme *Othello*, de Orson Welles, de 1952. Cenas do longa-metragem aparecem no último capítulo da microssérie, quando Bentinho vai ao cinema, um exemplo de referência intermediática, como apontada por Rajewsky (2012a). Nesse caso, o discurso alheio pode ser percebido claramente, trechos do filme fazem parte do texto televisual. Não se deve esquecer que o filme já é uma obra recriada a partir da literatura, a peça teatral *Othello*, *The Moor of Venice*, traduzida como *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, escrita em 1603. *Otelo* é também o título do capítulo 125 do livro *Dom Casmurro*.

No texto literário, Bentinho vai ao teatro e vê a encenação da peça *Otelo*. 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.

Muitas outras referências aparecem de maneira mais sutil, até mesmo velada, e não são diretamente identificáveis, algumas só serão percebidas pelo telespectador mais atento e com repertório para isso. Mesmo a citação a *Othello* exige repertório e atenção redobrada.

Outro exemplo de referência intermediática com o cinema foi em relação ao trabalho de Peter Greenaway, revisitado nas imagens sobrepostas e nas escrituras à pena, que se assemelham ao filme *The Pillow Book* ou *O Livro de Cabeceira*, de 1996, que une pintura ideográfica e teatro. Nele, a personagem principal, Nagiko, cultiva a

escrita em seu próprio corpo. A referência não é direta como ao filme *Otelo*, mas pode ser identificada na composição das imagens.

Em outro momento, a geração de caracteres é explorada e estabelece uma interface com o texto escrito que se concretiza sobre a tela, reproduzindo caracteres que se assemelham aos registrados por máquinas de datilografar. Sobre isso, Arlindo Machado (2011) defende que uma das conquistas mais interessantes do vídeo-arte foi recuperar o texto verbal e trabalhá-lo junto com o icônico, como evidenciado também em *Capitu*.

Algumas dessas imagens podem ser associadas ao cinema silencioso (1895 – 1928), é dessa época que acredita-se que a palavra escrita é recuperada e atualizada no vídeo-arte, como sugere Arlindo Machado (2011). Já que com o advento do cinema sonoro, com o musical *O cantor de Jazzy*, dirigido por Alan Crosland, “tornou-se raro inscrever palavras na imagem e, mesmo em Godard, a palavra escrita no ecrã² não tem uma função que a ligue à própria narração no sentido geral.” (CHION, 2011, p. 132.)³. Na microssérie *Capitu* é exatamente isso o que acontece, 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. Nesse aspecto a visualidade nas imagens de *Capitu* resgata uma textura que em muito lembra o cinema silencioso, além da escrita sobre a tela, as imagens em preto e branco também foram usadas para estabelecer essa relação, cenas de arquivo da época foram inseridas ao longo dos cinco capítulos.

Outra referência ao cinema silencioso são as vinhetas/cartelas que funcionaram como intertítulos. As cartelas no cinema silencioso 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*. A narrativa é construída em cima de lembranças (*flashbacks*) e a divisão em microcapítulos também reforça essa característica da história, que é dividida em tópicos, com títulos curtos, que se aproximam ainda aos trechos/atos dos espetáculos de *Óperas*.

No item que se segue, há ainda outra relação intermediária que se estabelece entre o cinema e a microssérie *Capitu*, que também dialoga com a mídia teatro e, por isso, a discussão será feita a seguir.

O teatro e a ópera

Como sinalizado, *Capitu* também resgata o espaço cênico do teatro e da *Ópera*, cenas revelam os cenários, as luzes, as paredes descascadas, como se propositalmente

² Ecrã significa tela.

³ O autor Michel Chion se refere ao cineasta Jean-Luc Godard, cineasta francês, um dos principais representantes do movimento conhecido como *Nouvelle Vague*. Entre suas obras estão: *La chinoise* (1967), *Je vous salue Marie* (1985) e *Nouvelle Vague* (1990). Informações disponíveis em: <<http://www.infoescola.com/biografias/jean-godard/>>. Acesso em: 30.10.2013 às 13h58.

a direção quisesse mostrar os bastidores. Por diversas vezes, as cortinas do cenário abrem e fecham, a cada mudança de cena.

Esses exemplos trazem à tona a discussão sobre a transparência e a opacidade amplamente debatida na obra de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, de 1977⁴. O autor desvela as características de dois tipos de cinema: o cinema de transparência, que coloca o espectador como alguém ausente do aparato, aquele que se deixa envolver quando é seduzido pela narrativa por meio da identificação e, portanto, tem a subjetividade alienada. Situação que, sem muito esforço, pode-se perceber diante do cinema e da ficção televisual hegemônicos. Já o cinema da opacidade deixa o aparato visível, o espectador sabe que está diante de um filme. É como se no cinema da opacidade a “quarta parede” fosse derrubada. Acredita-se que os recursos explorados em *Capitu*, em vários momentos, conduzem o telespectador pelo caminho do cinema da opacidade, como observado por Xavier. Em outros, mescla os dois cinemas, porque, ao mesmo tempo em que rompe com a narrativa ficcional televisual clássica, também faz uso de recursos que permitem a sutura pela narrativa, como nas cenas em que a música intensifica as emoções.

Capitu teve um orçamento de cinco milhões de reais, um valor relativamente modesto para uma adaptação literária para o audiovisual, no formato microssérie. *Capitu* foi gravada no prédio do Automóvel Clube do Brasil, no centro do Rio de Janeiro, um antigo palácio que virou um galpão imenso abandonado, que acabou se transformando na principal locação da microssérie. Um dos motivos foi o baixo orçamento. Mas a alternativa de otimizar os custos teve como alternativa a opção de rodar praticamente todas as cenas em um único espaço, com poucas gravações externas. Esse cenário mínimo revelou muito das facetas da construção de cenas e remete ao filme *Dogville*, de 2003, dirigido por Lars von Trier⁵. O longa-metragem também tem um cenário sucinto e foi todo rodado em um galpão, na Suécia. *Dogville* é um filme dividido em capítulos ou atos como em uma peça de teatro, assim como a microssérie *Capitu*. O cenário mais parece um grande teatro, com os ambientes demarcados com giz no chão e poucos objetos de cena⁶.

A luz, o figurino e os objetos de cena foram planejados para dar ao vasto ambiente que serve como cenário o que a produção de *Capitu* chama de “tom operístico”⁷. *Ópera* é o título do capítulo IX do romance e *Ópera* é a primeira cartela da recriação televisual. O narrador olha diretamente para a câmera e diz: “A vida pode tanto ser

⁴ A edição do livro *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier usada nesta investigação é a 3ª, de 2005.

⁵ Cineasta dinamarquês que trabalhou com uma linguagem experimental. Ele foi fundador do movimento Dogma 95, junto com o cineasta Thomas Vintenberg. A proposta do movimento estabeleceu dez regras (mandamentos) para o fazer cinematográfico; entre elas, fazer uso da luz natural dos ambientes, usar o mínimo de cenário possível e não mencionar o nome do diretor da produção nos créditos do filme. Disponível em: <<http://www.larsvontrier.com.br/biografia-do-lars-von-trier2.php>>. Acesso em: 18.03.2013 às 15h18.

⁶ Informações disponíveis em: <<http://grupoellip.blogspot.com.br/2013/01/critica-de-filme-dogville.html>> Acesso em: 26.10.2013 às 23h10.

⁷ Informações do site oficial disponível em: <<http://capitu.globo.com/>>. Acesso em: 23.05.2012 às 21h03.

uma *Ópera* quanto uma viagem de mar ou uma batalha.”. Entra a cartela *Ópera*, seguida pela abertura das longas cortinas vermelhas do cenário, ao som da *Ópera O Guarani*, de Carlos Gomes. Este capítulo de estreia se encerra também com um trecho de *O Guarani* e com as cortinas do cenário-*Ópera* se fechando. E essa não é a primeira vez que o narrador se refere à *Ópera*; depois de revelar porque decidiu contar sua vida em um livro, antes de iniciar a história, diz a frase: “Agora é que vai começar a minha *Ópera*.”. No livro, no capítulo A *Ópera*, o texto traz a seguinte frase, que não entra no texto televisual: “A vida é uma *Ópera*, uma grande *Ópera*.” (ASSIS, 2012, p. 60).

Uma das principais características da *Ópera* é a articulação entre as mídias, como sinalizado no exemplo sobre as relações intermediárias. Quando *Dom Casmurro* foi escrito, no século XIX, o compositor alemão Wilhelm Richard Wagner “dizia que a *Ópera* era a síntese de todas as artes. Depois, Eisenstein reivindicou para o cinema esse poder de condensar todas as outras formas de expressão. Hoje, o diretor inglês Peter Greenaway considera que a televisão cumpre esse papel.” (MACHADO, 2010, p. 40)⁸. Quando o autor Arlindo Machado (2010) sintetizou a visão dos artistas em relação à *Ópera*, ainda não havia ido ao ar na TV brasileira a microssérie *Capitu*, que tão bem exemplifica essa reflexão, porque une e, ao mesmo tempo, dissolve as fronteiras entre cinema, teatro, balé, computação gráfica e texto escrito e, assim, faz com que a *Ópera* reencontre, mais uma vez, a televisão. A *Ópera* aparece referenciada ainda quando se associa *Capitu* à personagem *Carmem*, da *Ópera* de Georges Bizet, uma alusão feita de maneira muito imbricada na caracterização da personagem, como se verá no próximo item, que trata do figurino na microssérie.

Sobre o teatro, no capítulo III da microssérie foi mantido um texto literal do livro em que o narrador reflete: “O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contrarregra, designa a entrada dos personagens em cena.”. Adiante, quando as relações com a literatura serão colocadas em discussão; também será resgatada a peça de teatro *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, ambas adaptadas para o cinema e há ainda uma referência à tragédia *Macbeth*, também escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare, em 1611. No microcapítulo *Tu serás feliz, Bentinho*, já no final do quarto capítulo da microssérie, em um de seus devaneios o narrador comenta:

Ainda sou capaz de jurar que a voz era de uma fada. Naturalmente as fadas expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração da gente. E falou de dentro para fora. Está, ouço clara e distinta. Há de ser prima das feiticeiras da Escócia. Tu serás Rei, Macbeth. Tu serás feliz, Bentinho. Ao cabo é a mesma predição, pela mesma toada universal e eterna.

O texto é literal ao do romance e satiriza a personagem de Shakespeare, *Macbeth*, que se torna rei depois de cometer vários crimes, assim como predisseram três bruxas.

⁸ O autor Arlindo Machado está se referindo ao teórico e cineasta russo Sergei Einsentein.

O figurino e os balés impressionistas⁹

Delineada a ambiência em que foi realizada *Capitu*, se observa a partir de agora como o figurino foi pensado, a partir da arte impressionista. O figurino preservou o tempo histórico da época em que se passa a narrativa, século XIX, foi um dos componentes das personalidades ambíguas das personagens e também se transformou de acordo com as emoções de quem os vestia.

A figurinista da microssérie *Capitu* foi Beth Filipeck, professora universitária de indumentária há mais de duas décadas. Filipeck começou a carreira no teatro fazendo *Ópera* e foi dessa experiência no início da profissão que buscou a principal inspiração para elaborar os trajes de cena. Filipeck relata que a primeira orientação que recebeu da direção foi que não perdesse a essência do teatro que existe na obra literária e que unisse as referências do século XIX com elementos da contemporaneidade¹⁰. Desse modo, Filipeck procurou traduzir as ambivalências de sentimentos usando referências da arte impressionista e “(...) trouxe toda a teatralidade dos balés impressionistas.”¹¹.

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, 2012). Proposta admitida na pintura e também nos balés impressionistas que encantavam Edgar Degas¹², um dos principais artistas do movimento.

Várias telas de Degas registraram as impressões dos bastidores do teatro, da *Ópera* e das apresentações de dança, que na época podiam ser acompanhados pelas mães das bailarinas e por homens da aristocracia. Muitas vezes, Degas fez parte desse grupo seletivo (NEWALL, 2011). Semelhanças dos quadros do pintor com os trajes 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.

A sutileza dos trajes impressionistas de *Capitu* se mesclou ainda a elementos

⁹ O figurino como personagem na microssérie *Capitu* foi sugestão da Prof.^a Dr.^a Sandra Fischer. Essas reflexões aqui consideradas foram amplamente discutidas pela turma que cursou, em 2012, a disciplina Estéticas do Cinema, no PPGCom de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, por ela ministrada. Os alunos que colaboraram com essas observações são: Ana Johann, Hércio Fabri, Juliana de Souza, Lucília Alencastro, Michael Bahr, Rodrigo Oliva e Roberto Svolenski.

¹⁰ Informações disponíveis no site da microssérie disponível em: <<http://exclusivo.terra.com.br/interna/0,,OI3360571-EI1118,00-Capitu+entra+no+ar+com+figurino+ludico.htm>>. Acesso em: 18.08.2012 às 21h11.

¹¹ Idem.

¹² Edgar Degas é considerado um dos fundadores do Impressionismo, mesmo assim a paixão pela luz e pela cor, característica da escola, não encantou tanto a Degas, que se destacou pelos estudos da forma, da composição e do desenho. O artista teve grande influência das técnicas de gravuras japonesas e tem um trabalho significativo também na escultura. Muitas de suas peças em bronze, assim como suas telas, também registraram os bastidores dos balés impressionistas (MANNERING, 1997).

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*, que conduz a outra associação, *Carmem*, personagem-título da *Ópera* escrita em 1875 por Georges Bizet, que chocou o público parisiense do fim do século XIX, que se deparou no palco com uma mulher que seduz os homens e, assim como *Capitu*, morre no final da peça. A *Ópera Carmem*, referenciada na personagem *Capitu*, é uma transposição intermediária do romance de Prosper Mérimée, escrito em 1845, um texto criado a partir de relatos do inglês Georges Henry Borrow, que viveu com ciganos espanhóis¹³.

O impressionismo, principal referência visual para a composição dos trajes de cena, não inspirou só o figurino de *Capitu*, mas de todo o elenco. Nas roupas de D. Glória, mãe de Bentinho, ao contrário da leveza dos trajes da protagonista, nota-se um figurino mais recatado, que retratou a retidão de caráter da personagem e que também referenciou a pintura impressionista. Na cena em que D. Glória é auxiliada a se vestir pelas escravas, observam-se elementos característicos da moda do século XIX: o espartilho ou *corset*, uma espécie de corpete usado para deixar a cintura mais fina, a anquinha, uma armadura feita de madeira ou metal, presa nas costas para dar volume ao vestido e as meias que deveriam esconder os tornozelos, sinal de recato.

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, “(...) a forma mais arredondada facilitou a fusão das diferentes épocas. (...) A intenção foi provocar o espectador com vestimentas que ganhavam diferentes formas pelo movimento dos atores e da câmera.” (FILIPECK, 2008)¹⁴.

A história de *Dom Casmurro* se passa no período do Segundo Império (1840 – 1889), época em que a sociedade brasileira se fascinava pela cultura europeia, em especial, os valores e produtos vindos da França. O figurino das personagens masculinas seguem a referência da sociedade e da moda do século vigente e também das primeiras décadas do século XX, mesmo a narrativa se encerrando antes disso. Destaque para as vestimentas de Bentinho, quando este retorna de São Paulo para o Rio de Janeiro, já bacharel em Direito, e assume as feições de um *dândi*, personagem que vem da aristocracia inglesa, sinônimo de elegância, ditador de moda e um “boa vida”. A principal referência ao estilo que ficou conhecido como dandismo foi o inglês

¹³ Informações disponíveis em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/policia/news/389899/>>. Acesso em: 25.09.2013 às 17h57.

¹⁴ Informações disponíveis em: <<http://capitu.globo.com/>>. Acesso em: 28.10.2012 às 21h03..

Beau Brummell, que teria influenciado até a conduta e os trajes do príncipe-regente e futuro Rei da Inglaterra George IV. Com o prestígio da aristocracia em declínio, a França incorpora a moda do dandismo, que é ligeiramente adaptada, e o mesmo acontece entre os brasileiros que se espelhavam nos franceses. Na França, o dandismo estava associado também aos homens mais politizados e que gozavam da vida boêmia, como o poeta francês Charles Baudelaire (MENESES, 2009). A moda ditada pelo *dândi* não dispensa a cartola e a casaca, curta ou comprida, mesmo em um país tropical como o Brasil e em uma capital com o clima quente como a cidade do Rio de Janeiro.

Uma cena deixa clara a predileção pela cultura francesa, ao mesmo tempo, o discurso da personagem José Dias tece uma crítica a essa adoração. José Dias e Bentinho, então com 15 anos, caminham pela Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro; de repente, uma moça cai diante deles e Bentinho se encanta com as pernas dela e descreve com exatidão o que viu: “(...) as meias mui lavadas, e não as sujou, levava ligas de seda, e não as perdeu. Ela ergueu-se mui vexada, sacudiu-se, agradeceu, e enfiou pela próxima rua.” (ASSIS, 2012, p. 136). Nas palavras de José Dias: “Este gosto por imitar as francesas da Rua do Ouvidor. As nossas devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não esse tique-tique afrancesado.” (ASSIS, 2012, p. 136).

A relação intermediária que se estabelece entre o figurino da microssérie e a arte impressionista não transgride o espaço-tempo retratado no romance, respeita o tempo histórico da época e está em sintonia com a construção das principais personagens da narrativa, funciona dessa maneira como uma categoria intermediária de combinação de mídias distintas, sutilmente incorporadas.

A literatura

É recorrente a literatura se referir a outras obras literárias, sendo assim, como um exercício de metalinguagem, algumas referências surgem no decorrer da história de *Dom Casmurro*, conseqüentemente, em *Capitu* também.

Destaca-se a obra de Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto: uma tragédia*, de 1808, um poema escrito como peça de teatro e recriado para o cinema em 1926, pelo alemão Friedrich Wilhelm Murnau, e em 2012 pelo cineasta russo Aleksander Sokurov. *Fausto* conta a história de um alquimista que vende sua alma ao diabo (Mefistófeles) em troca de sabedoria, juventude e outros desejos. A atmosfera trágica da narrativa, enfatizada no filme silencioso de Murnau foi uma das inspirações que deram o tom da angústia de Bentinho. *Fausto* é citado literalmente, logo no segundo capítulo: Do Livro, com o texto “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...” (ASSIS, 2012, p. 51), e garantiu um trabalho visual que explorou as sombras nas paredes do casarão do protagonista, representando os próprios fantasmas de Bentinho.

Machado de Assis também faz uma autorreferência intermediária ao conto *Uns braços*, escrito em 1885. Na cena em que Bentinho e *Capitu* dançam em um baile de

gala há uma alusão ao conto. O tema é recorrente na obra do escritor e está também no conto *A missa do galo* (1889), aparece com força em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e ressurge no romance *Quincas Borba* (1892). No romance *Dom Casmurro* (1900) um capítulo inteiro é dedicado à descrição dos braços de Capitu.

Outro capítulo de *Dom Casmurro* é intitulado *A vaca de Homero*. Uma referência intermediária a uma passagem do poema épico grego *Íliada*¹⁵, que teria sido escrito por Homero e descreve o momento em que o Rei Menelau protege Pátroclo ferido rodeando-o como se fosse uma vaca que protege seu bezerro. Na microssérie, a menção à obra mereceu um comentário do narrador em relação à personagem José Dias quando este visita Bentinho no seminário e o cerca, como um protetor.

A luz barroca

A microssérie *Capitu* revisitou também a arte clássica. Trata-se do Barroco, nome que classifica a arte e a cultura do século XVII. A arte barroca travou uma controvérsia ao se opor às convenções da arte clássica, os artistas propuseram repensar a arte e como recurso estilístico estava a fuga da “beleza ideal” tão venerada na Renascença. O barroco expunha as pessoas comuns e também o sofrimento, inclusive, retratava personagens bíblicas como pessoas comuns. Essa exposição é que chocava os espectadores das obras barrocas; nas palavras do historiador da arte Ernst Gombrinch, o Barroco tem uma “honestidade intransigente” (GOMBRICH, 1985, p. 306), que poucos souberam apreciar na época em que foi criado, mas que foi decisiva para os artistas vindouros, uma herança com reflexos nas artes visuais e audiovisuais.

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. A arte barroca tem como principal representante Michelangelo Merisi da Caravaggio, conhecido como Caravaggio (1573 - 1610).¹⁶

A luz contrastante, bem demarcada, foi explorada em grande parte das imagens da microssérie *Capitu*, como uma espécie de atualização à pintura Barroca. O tom dramático tinha como um dos recursos usar apenas um foco de luz, como a imagem do quadro *Invocação de São Matheus*, de Caravaggio. Luz que pode ter inspirado muitas cenas da microssérie *Capitu*, possível com o uso de gelatinas e canhões de luz que ajudaram a preservar o “tom operístico”.

A luz em *Capitu* reforça também a essência da narrativa, a dúvida, que pode ser

¹⁵ *Íliada* conta a Guerra de Troia (Ílion quer dizer Troia) e foi escrito em mais de 15 mil versos. Mais informações disponíveis em: <<http://www.consciencia.org/iliada-homero-resumo>>. Acesso em: 30.09.2013 às 20h23.

¹⁶ Informações disponíveis em: <<http://www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/tecnicas-de-pintura-chiaroscuro/>>. Acesso em: 21.09.2013 às 18h08.

evidenciada nas cenas em que os tons claros e escuros são bem perceptíveis, fugindo completamente da luz de três pontos usada nas produções televisuais de caráter realista.

O que se vê nas cenas de *Capitu* é um claro-escuro que vem do Barroco, é remediado pelo cinema e posteriormente incorporado pela televisão. Prüm (2012) lembra que Eugen Schüfftan talvez tenha sido o primeiro cinegrafista a se apropriar de uma “consciência intermediática”, porque Schüfftan faz uma nova leitura da pintura e da fotografia nos filmes que trabalhou. “As estratégias intermediáticas de Schüfftan são um exemplo do jogo que inaugura o trabalho da câmera entre as mídias. Schüfftan foi um pioneiro em todos os sentidos.” (2012, p. 112). Prüm completa: Schüfftan retoma no cinema o *chiaroscuro* da fotografia de retrato da década de 1920, como fez no longa-metragem *Menschen am Sonntag* (1930)¹⁶, ainda nos seus primórdios como cinegrafista e também é o trabalho dele que atualiza os grandes quadros da pintura, inclusive os de Caravaggio, como se viu, também referenciado na microssérie *Capitu*.

Conclusão

Recorre-se neste momento a uma reflexão derradeira do texto de Prüm que enfatiza a importância do repertório visual do cinegrafista, e reitera-se que não só desse profissional, mas de todos os envolvidos na microssérie. O autor resume: “O trabalho de câmera faz parte da história universal da imagem, tanto que o *cameraman* deve dispor de um conhecimento soberano das experiências e tradições da imagem de outras artes.” (2012, p. 104).

Diante das referências visuais que compõem a microssérie *Capitu*, seria leviano ignorar que do roteiro à finalização houve uma preocupação com as referências a outras artes e mídias, uma relação que foi permeada pelas três possibilidades de intermedialidade, a combinação, a referência e a transposição, como referenciadas por Rajewsky (2012). Também se observou neste artigo que o repertório entrelaçado na produção de *Capitu* foi composto por um repertório universal, que fala para muitos espectadores, *Otelo*, *Fausto*, Caravaggio e que a maioria dessas relações surgiu no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e foram incorporadas à adaptação televisual.

¹⁶ Filme disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2D9W2zfZPps>> Acesso em: 22.09.2013 às 11h31. Atenção às cenas a partir de 43 minutos e 49 segundos, em que várias pessoas são fotografadas em uma praia. Nessa sequência há uma citação à fotografia de retratos.

Referências

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 3. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

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

COLLINGTON, Tara. *Uma abordagem bakhtiniana para os estudos da adaptação*. Revista Eco-Pós, v. 12. n. 3, p. 132-142, set./dez. 2009. Disponível em:

<<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=306>>. Acesso em: 15.10.2013 às 15h30.

FILIPECK, Beth, *O claro e o escuro*. Disponível em: <<http://Capitu.globo.com/>>. Publicado em dezembro de 2008. Acesso em: 23.05.2012 às 21h03.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GLÜVER, Claus. *Inter textus / inter artes / inter media*. Aletria – Revista de estudos de Literatura. Belo Horizonte, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em 15.08.2013 às 14h14.

IMPRESSIONISMO: PARIS E A MODERNIDADE: OBRAS PRIMAS DO MUSÉE D'ORSAY. Catálogo da Exposição, Centro Cultural Banco do Brasil e Fundación Mapfre, 2012.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2011.

MENEZES, Marco Antônio de. *O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi e flâneur*. Revista Fato & Versões. Uberlândia/MG, n. 1, v.1, p. 64-81, jan./jun. de 2009.

MÜLLER, Jürgen E. *Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 75-95.

NEWALL, Diana. *Segredos do impressionismo*. Trad. Rosemarie Ziegelmaier. São Paulo: Publifolha, 2011.

PRÜM, Karl. *O trabalho da câmera: uma experiência intermediática. A concepção da imagem do cameraman Eugen Schüfftan (1886-1977)*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 99-114.

RAJEWSKY, Irina O. *A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade*. Trad. Isabela Santos Mundin. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea II*. Belo Horizonte: UFMG, 2012a, p. 51-73.

_____. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 15-45.

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

XAVIER, Ismail. *A decupagem clássica*. In: *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005, p. 27-39.