

Da página à tela: outros modos de ouvir o silêncio de Capitu

De la página a la pantalla: otras formas de escuchar el silencio de capitu

From page to screen: other ways of hearing capitu's silence



Daniella Moreira de Oliveira¹

Maria Cristina Ribas²

Resumo: Neste artigo, propomos uma outra possibilidade de leitura do silêncio de Capitu, a partir da aproximação da minissérie televisiva *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, ao romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Considerando a urgência da *literacia* midiática para a formação dos leitores, a análise compara cenas do texto literário e da série, analisando a transposição de algumas cenas com o apoio das modalidades das mídias de Lars Elleström (2021) e algum aporte da Análise do Discurso (Orlandi, 2007) para as formulações discursivas do silêncio.

Palavras-chave: Silêncio de Capitu. Machado de Assis. Luiz Fernando Carvalho. Modalidades das mídias.

Resumen: En este artículo, proponemos otra forma de leer el silencio de Capitu, acercando la miniserie televisiva *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, a la novela *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Considerando la urgencia de la alfabetización mediática para la formación de lectores, el análisis compara escenas del texto literario y de la serie, analizando la transposición de algunas escenas con el apoyo de las modalidades mediáticas de Lars Elleström (2021) y algunas aportaciones del Análisis del Discurso (Orlandi, 2007) para las formulaciones discursivas del silencio.

¹ Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/FFP). Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

² Professora Associada UERJ Teoria Literária, Literatura Comparada e Intermidialidades, Coord. Adj. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística PPLIN/FFP

Palabras clave: El silencio de Capitu. Machado de Assis. Luiz Fernando Carvalho. Modalidades de medios de comunicación

Abstract: In this article, we propose another way of reading Capitu's silence, by bringing Luiz Fernando Carvalho's television miniseries Capitu (2008) closer to Machado de Assis' novel Dom Casmurro (1899). Considering the urgency of media literacy for the education of readers, the analysis compares scenes from the literary text and the series, analyzing the transposition of some scenes with the support of Lars Elleström's media modalities (2021) and some input from Discourse Analysis (Orlandi, 2007) for the discursive formulations of silence.

Keywords: Capitu's silence. Machado de Assis. Luiz Fernando Carvalho. Media modalities.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Escolhe teu diálogo/ e /tua melhor palavra/ou /teu melhor silêncio. / Mesmo no silêncio e com o silêncio/dialogamos. (ANDRADE, 1977, p. 448)

Hoje experienciamos a decantada expansão da narratividade, que pode ser entendida como espécie de transmidialidade, uma vez que mídias distintas podem mediar narrativas. Essa capacidade de as mídias se relacionarem com outras, por um lado é mobilizada, seja pela assumpção das produções hibridizadas, seja pela urgência de expressão e comunicação do ser humano na experiência da revolução digital; e, por outro, pelo próprio entendimento das modalidades das mídias. Ora, se estamos diante de múltiplas produções intermediáticas, tanto a conceituação de artes e mídias implica revisão, quanto também o modo de captá-las – pois a percepção também precisa ser revisitada. Embora pareçam indistinguíveis, é fundamental diferenciar percepção e significação no processo de captação/ compreensão das mídias e das relações intermediárias. Vejamos:

[...] a qualidade do tempo em um filme, entendida como um modo de existência, não é a mesma qualidade do tempo requerida para

compreender uma fotografia estática. Além disso, pode-se dizer que o tempo está presente de diferentes formas em uma mesma mídia. Mesmo assim, uma fotografia estática, que não tem o tempo como um modo de existência, pode representar eventos temporais. Se essa questão for ignorada, ficamos com uma massa inexpressiva de mídias aparentemente idênticas que não podem ser comparadas de maneira adequada. (ELLESTRÖM, 2021, p.16)

Compreendendo as mídias como ferramentas comunicativas constituídas por recursos inter-relacionados, Clüver (2011, p.9) reitera que “A intermedialidade implica todos os tipos de inter-relação entre as mídias”, considerando não só o rádio, o jornal, a televisão como mídias, mas também a dança, a música, as artes plásticas, conjunto a que o pesquisador toma como “textos” *lato sensu*. “Em todos os casos”, continua Clüver, “são os meios técnicos da produção e os instrumentos da transmissão, enfim, a materialidade de uma mídia que possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida – o texto.”

Ampliando o entendimento, insistimos na importância de revisitar os conceitos de mídia, modalidade e modo (ELLESTRÖM, 2021, p.70). Em sua impecável formulação para a compreensão das relações intermediais, Lars Elleström (2021) considera que, por um lado, há tipos de traços comuns (categorias) a todos os produtos de mídias (as modalidades) e, por outro, traços básicos específicos de certos produtos ou tipos de produtos de mídias (os modos). As 4 modalidades de mídias por ele formuladas vão do material ao mental. São elas: (1) modalidade material, referente à existência física da mídia, sua materialidade; (2) modalidade espaçotemporal, em que a existência física deve estar presente no espaço e/ou tempo para existir; (3) modalidade sensorial, em que a mídia deve ser perceptível a pelo menos algum de nossos sentidos, configurando-se como produto sensorial; e (4) modalidade semiótica, que diz respeito à representação e deve criar significado por meio de signos. Para o pesquisador seriam “os pilares indispensáveis para todas as formas de mídias, integrando fisicalidade, percepção e cognição” (Elleström, 2021, p.73), ou seja, a definição de Elleström, ao pautar “um produto de mídia como uma entidade intermediária que permite a transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para um perceptor, onde uma esfera virtual é criada, acarreta que nenhum produto ou tipo de mídia pode existir a menos que eles tenham, pelo menos, um modo de cada modalidade.” (2021, p.73) Sem definir entidades como textos, música, gestos ou imagens como modalidades ou modos, o pesquisador formula a tipologia das mídias em básicas (textos visuais, inorgânicos planos e estáticos) e qualificadas (dependem da

história, cultura e propósito significativo), sem esquecer a condição fronteiriça da categorizaçãoⁱ e a tendência habitual das formulações que se voltam a dicotomizações e hierarquias.

Lembra-nos a pesquisadora Anna Luíza Ramazzina-Ghirardi (2022, p.95) que “A In-ter-relação entre diferentes mídias permite expandir as possibilidades das narrativas tradicionais” e reitera: “Por sua natureza rizomática, a narrativa transmídiaⁱⁱ, ao se formar, constrói sempre um espaço em que múltiplos produtos interagem em rede, sem rígidos modos de relação ou hierarquias”.

Quando observamos o diálogo entre a literatura e o audiovisual, ainda é muito recorrente no senso comum e nas salas de aula, o modelo hierarquizante de entendimento, que reproduz a fala “o livro é melhor do que o filme”, sob alegações de ordem subjetiva ou estigmas equivocadamente adotados. Esse “modo de ver” é fruto de uma educação literária que dispensa as outras mídias, devido à raríssima ênfase da *literacia* digital e intermedialidade nos vários níveis de ensino. Vale, portanto, reiterar que, na leitura comparada das mídias, aquelas que se apresentam em conexão precisam: (1) ser entendidas fora do esquema binário-hierarquizante; (2) ser consideradas com a materialidade de cada uma das mídias e o contexto que colabora na sua formulação; (3) ser entendidas em sua potência significativa, ou seja, sem sentido único previamente determinado à experiência da leitura; e (4) passar, no processo de captação, pela distinção entre percepção e significação das mídias. Tais procedimentos potencializam a força das articulações, despertam o leitor(a)/espectador(a), perceptor(a) às especificidades das linguagens literária e cinematográfica no processo de transposição entre elas e modificam seu modo de ver – ainda mais em se tratando da aproximaçãoⁱⁱⁱ entre o texto literário canônico e uma minissérie televisiva, com outras mídias inter-relacionadas.

É preciso reconhecer e respeitar as particularidades de cada linguagem e de cada obra, considerar a sua materialidade específica, as diferentes percepções decorrentes e o contexto de produção que as envolve. Para que isso seja possível, é importante que o leitor/espectador volte seu olhar para o processo de transposição midiática, do romance impresso à minissérie televisiva, observando os efeitos de sentido provocados pelas escolhas do diretor, do roteirista, e da montagem, por exemplo.

A partir das considerações iniciais, dizemos que a presente leitura comparada das mídias está inserida no Estudo da Intermidialidade, quando traz fundamentalmente a interrelação entre sistemas midiáticos a partir da formulação das modalidades das mídias

de Lars Elleström (2021), quando reitera a distinção, em princípio inviável na prática, entre percepção e significação; e compartilha algum aporte da Análise do Discurso para as formulações discursivas do silêncio. Debruçamo-nos, então, sobre o diálogo entre um texto literário canônico e sua aproximação para uma série televisiva: *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, e *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho.

Em torno do Silêncio

Se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem, não é o nada, não é o vazio da história. É o silêncio significante” (ORLANDI, 2007, p. 23).

Entender o silêncio pela via consensual não nos pareceu o caminho mais eficaz a seguir, visto que ele logo poderia ser identificado como ausência, fragilidade, escapismo ou incapacidade de dizer. Entretanto, é justamente o fato de ele ser o reduto da multiplicidade significativa que o torna um profícuo objeto de estudo, capaz de ampliar nosso olhar acerca das particularidades de um texto. O funcionamento do silêncio “é social, histórico, ideológico. Ele é fundamental, talvez mais fundamental mesmo do que o que é dito” (ORLANDI; PORTELA, 2014.). Ressaltamos que a fala cheia e audível de Bentinho narrador, ao não partilhar com o leitor a voz em defesa da própria *Capitu*, habilmente sutura, no relato, trama e trauma com silêncios pontuados; emudecer é “mutar-se”. Ao mesmo tempo, o emudecimento de *Capitu* vem numa boca crivada de balas amargas, cujo crescente desgosto lhe (des)afina a voz e dificulta a quem lê engolir essa dor dispersa nos capítulos. O narrador não nos deixa ter acesso às intenções de *Capitu*, motivo pelo qual não sabemos de seu efetivo propósito: manter-se em silêncio por vontade própria ou subjugar-se ao silenciamento. Temos acesso aos efeitos de sentido, aos impactos desse, digamos ventriloquismo de Bentinho que, diversamente à *persona Capitu*, fala dela sem parar.

Palavras e silêncio alternam-se no processo comunicativo, ambos repletos de sentido e mutuamente necessários para a organização da linguagem. Não é possível concebê-la sem o silêncio, pois seria inviável compreendermos uns aos outros somente na presunção da telepatia, ou integralmente assegurados pelo “dito”, pelo “audível”, pelo “legível”, pelo mensurável. O Não-dito não está “por detrás” nem “invisível”. Está presente na superfície granulada – material - do texto e encontrável a partir das misturas,

das referências, combinações, jogos discursivos do texto literário que encontram outra formulação na tela televisiva. Arriscamos dizer que muitos dos problemas da comunicação contemporânea estão relacionados justamente ao excesso da sobreposição discursiva ao silêncio. O que vivenciamos são atropelamentos discursivos, intolerância ao posicionamento do outro e, principalmente, uma grande dificuldade de as pessoas enfrentarem a escuta, para não alimentarem o silêncio.

Eni Orlandi chama-nos a atenção para o fato de que, em nosso contexto histórico-social “um homem em silêncio é um homem sem sentido” (2007, p. 34). A fim de desconstruir essa imagem, o homem fala; desse modo, renuncia a sua relação com o silêncio em favor da clareza discursiva esperada pela sociedade.

Insistimos, pois, no caráter funcional do silêncio, na sua capacidade de enunciar e na sua potência significativa midiática; ele “é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 23). Em qualquer enunciação, o silêncio está presente, seja na pausa dos turnos de fala ou entre as palavras. Ele é uma forma de expressão e faz parte das nossas escolhas entre o que dizer ou não. Se a linguagem é limitada, finita, o silêncio é amplificador de sentidos, dependendo do modo como é percebido, da modalidade com a qual se identifica. Confrontar o silêncio pode nos incitar a necessidade de *outra* linguagem, já que o silêncio é também linguagem. Dizemos, portanto, que transitar entre a linguagem do silêncio e *outra* linguagem é uma questão essencial para a continuidade desta reflexão.

O SILÊNCIO NO TEXTO E NA TELA: PERGUNTAS E RESPOSTAS

“Assim, apanhados pela mãe, éramos dois e contrários, ela encobrendo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio” (ASSIS, 2018, p. 61).

Como se dão os silêncios em *Dom Casmurro*, o que reiteram, escondem, denunciam, ignoram, repetem, especialmente quando são construídos pelo avesso? Como traduzir nas imagens em movimento aquilo que o texto literário esconde?

Faremos aqui uma resposta-advertência: que a exclusiva incidência do leitor no silêncio de Capitu leva, dentre outros equívocos, à não percepção do que o ex-seminarista e bacharel, Bentinho, narrador formado no púlpito e na tribuna, justamente aquele que mais fala, silencia no outro aquilo que, por inconsciência ou intenção, silencia também

em si. Na errância das narrativas, Machado de Assis, estrategista discursivo, e Luís Fernando Carvalho, habilidoso concertista das imagens, sabem fazer parecer o que não é, asseguram pelo oposto, divergem, distraem, explicitam e traem, porquanto negar é também afirmar.

Propomos então que Capitu, através de seu silêncio, representa a potência que se impõe (e opõe) ao discurso fundamentado na retórica e na oratória, linhas de força estas que, como reiterou Silviano Santiago já na década de 1970^{iv}, são constitutivas da formação cultural brasileira, calcada no púlpito e na tribuna. Entendemos que o silêncio, dentre tantas possibilidades, pode ser algo insuportável, pela dificuldade que temos de lidar com o aludido e implícito, já que, se formulados de forma não intencional, podem não estar sob nosso inteiro controle, nem podem ser imediatamente apontados. Reiteramos que as alusões e implicitudes podem não ser vistas numa primeira leitura e, embora estejam presentes na superfície do texto, dependem da atividade de quem lê em estabelecer as conexões.

No capítulo 12 do romance machadiano, “Na varanda”, Bento alega que só passou a compreender alguns fatos após José Dias lhe apresentar através de palavras os seus aparentes sentimentos por Capitu: “Os silêncios dos últimos dias, que me não descobriam nada, agora os sentia como sinais de alguma coisa” (ASSIS, 2018, p. 36). Bento percebe, então, aquilo que Orlandi considera ser uma hipótese incômoda para quem trabalha com a linguagem: o fato de o silêncio ser fundante, ou seja, dele ser uma matéria significativa (ORLANDI, 2007, p. 29), completamos, o silêncio como mídia. Cabe ressaltar que Bento compreende os silêncios por meio da observação de José Dias que, por sua vez, retira deles pistas para sua conclusão sobre a existência de um sentimento entre Bentinho e Capitu.

Voltemos nossa atenção para o capítulo 138 (*Capitu que entra*) e observemos algumas situações permeadas pelo silêncio. Bento, transtornado pela possibilidade de não ser o pai do pequeno Ezequiel, grita com o menino, descontando nele sua desconfiança sobre a paternidade. Nesse momento, Capitu entra e Bento diz que, quando a viu, “seguiu-se um daqueles silêncios, a que, sem mentir, se pode chamar de um século, tal é a extensão do tempo nas grandes crises” (ASSIS, 2018, p. 308).

Fig. 1 – Entrada de Capitu em cena, após Bento gritar com Ezequiel. (Cap. 5: 44:29)



Fonte: CARVALHO, 2008.

Do ponto de vista da percepção, o fotograma (Fig.1), por resultar de um congelamento do movimento da série televisiva, tem a estaticidade de uma fotografia sem ser fotografia, o que não corresponde à sequência fílmica das imagens em movimento. Digamos que traz uma modalidade material por ser um fenômeno físico, mas encontra-se descolado do suporte televisivo. Está situado em um espaço tempo (modalidade espaçotemporal) que recria o séc. XIX no Brasil, mesclado ao tom caricatural, ambiência, cores, figurinos e demais caracteres da *Commedia dell'Arte* (sécs XVI-XVIII); a cena do fotograma pode ser percebida pelos sentidos (modalidade sensorial) e está sob a égide da representação, suscetível ao processo de significação (modalidade semiótica).

Na cena, como num teatro, temos um corte transversal em que a silhueta de Capitu quebra a angulação do espaço em aparente contra-plongê^v e aparece, corpo inteiro, na contraluz, permanecendo na sombra. Ao mesmo tempo, ela surge diminuta e dominante, indefinível pelos traços e identificável pelos contornos, momento que, por ser aqui um fotograma, não deixa ver o movimento da entrada no recinto – sequência visível e audível na série.

Como num teatro, como num palácio ou mansão, a série carrega o momento de hibridações e paradoxalidades: como na literatura brasileira, segundo o próprio Machado, dividida entre correntes que não dialogam entre si^{vi} – o modelo europeu e sua independência, monarquia e república, aristocratas e escravos, patriarca e servos, silêncio e voz – Luiz Fernando Carvalho capta os dilemas autorais e ficcionais. Neste *intermezzo*

em que Machado viveu, sinalizado pelo corte transversal da mansão/palco, Capitu surge com a força invisível da sua presença adentrando o recinto para além dos que não a querem enxergar e ouvir. Como num enredo de ópera a que todos assistem julgando os personagens com seu parcialíssimo ponto de vista, a aproximação de Carvalho clama por um outro modo de ver, impulsionado pelo aumento da duração entre a percepção e a significação; essa valiosa dilatação entre perceber e significar sinalizada por Elleström (2021) evita que a leitura seja mera caixa de ressonância das expectativas prévias do leitor

Fig. 2 – Entrada de Capitu em cena, após Bento gritar com Ezequiel. (Cap. 5: 44:35)



Fonte: CARVALHO, 2008.

Essa imagem corresponde à sequência em que o silêncio diante das insinuações e evidências formuladas parece ter se tornado pesado demais para ser suportado, ao que Capitu responde retirando o filho da sala:

“Capitu recompôs-se; disse ao filho que fosse embora, e pediu-me que lhe explicasse...

— Não há o que explicar, disse eu.

— Há tudo; não entendo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel. Que houve entre vocês?

— Não ouviu o que lhe disse?

Capitu respondeu que ouvira choro e rumor de palavras. Eu creio que ouvira tudo claramente, mas confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação; por isso negou a audiência e confirmou unicamente a vista. Sem lhe contar o episódio do café, repeti-lhe as palavras do final do capítulo.

— O quê? Perguntou ela como se ouvira mal.

— Que não é meu filho. (ASSIS, 2018, p. 308)

Fig. 3 – Olhares de Capitu e Bento (Cap. 5: 44:42 – 44:43



Fonte: CARVALHO, 2008.

Diante do olhar penetrante de Capitu dizendo o que a boca não verbaliza – prováveis indignação, revolta, recriminação, superioridade -, impossível não perceber os efeitos da iluminação da cena, que estoura a luz no rosto de Bento, deixando entrever metade: é quando a extrema claridade impede a visão como reconhecimento. E a transposição de Carvalho submete o espectador às agonias do leitor, à ambivalência do narrador que emula as evidências do adultério sob a égide do discurso patriarcal, retórica bacharelesca, oratória seminarista. Bento, na segunda fase da minissérie, vai aos poucos aparecendo cada vez mais casmurro, mais encoberto, quando não pela sombra, pelos cabelos caídos ao rosto e pela postura curvada, ícones do contínuo enfraquecimento do olhar autocentrado. nos interstícios de alucinação e lucidez, designadas, pela via etimológica, como ausência ou presença de luz (CHAUI, 1988, p.32).

Dando sequência à cena, Bento intenta erguer-se, retomar sua posição de autoridade. Fisicamente, ele não consegue fazê-lo. Suas feições e a falta de postura corporal indicam a fraqueza que lhe é característica, ao gritar a evidência da traição. Escolhe as palavras para restituir-lhe a força e grita à Capitu: *“Eu não sou pai de Ezequiel! Ele não é meu filho!”* (Figura 4).

Fig. 4 – Bento que grita (Cap. 5: 44:55)



Fonte: CARVALHO, 2008.

Com a expressão facial visível na luz, como num palco, Capitu é filmada se movendo entre as pilastras, em plano médio e o fundo levemente desfocado, o que lhe confere a centralidade espacial, numa atitude reativa que ostenta poder, força e crescimento na cena. (Figura5)

Fig. 5 – Capitu rebate as acusações de Bento (Cap. 5: 44:58)



Fonte: CARVALHO, 2008.

O ritmo é quebrado quando Bento diz que “a separação era coisa decidida” e que era melhor que fizessem aquilo “por meias palavras ou em silêncio; cada um iria com sua ferida” (ASSIS, 2018, p. 310). As “meias-palavras” sugerem, aqui, um silêncio mais objetivo, equivalente às escolhas deliberadas entre o dizer e o não dizer.

Bento segue narrando os fatos e menciona que Capitu lhe pedira que explicasse a origem de suas desconfianças; ele relata não ter dito tudo, mas que aludira ao amigo Escobar, sem nomeá-lo (ASSIS, 2018, p. 310).

Ezequiel volta à sala e chama a mãe para irem à missa (Figura 6). Capitu faz uma pausa em sua fala e finaliza dizendo que não ficava bem dizer mais nada. O contraste tem um efeito dramatizador e, ao ser evidenciado com o preto intenso do fundo, aumenta a sensação de algo misterioso, intrigante ou obscuro. Além disso, há um realce ao rosto em *close*, “como se” - qualidade de formação da ilusão - (RAJEWSKY, 2012, p.28) estivessem em um palco de fundo escuro ou desfocado, causando a impressão de que saltaram na cena e estão se projetando para fora da tela, ao alcance do espectador; “como se” estivessem aqui ao nosso lado.

Fig. 6 – Ezequiel e Capitu – chiaroscuro barroco (Cap. 5: 46:33)

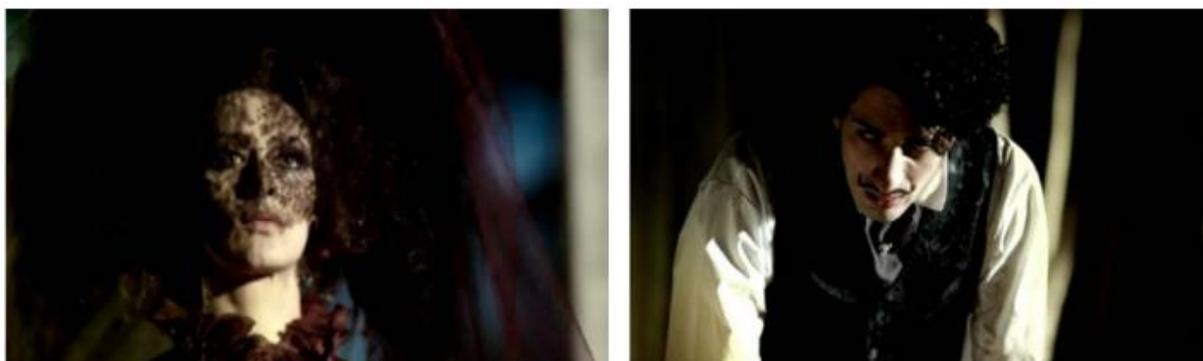


Fonte: CARVALHO, 2008.

A história segue, Capitu vai para a igreja e, quando retorna à casa, encontra Bento da mesma maneira. Diz-se convencida da necessidade da separação e coloca-se às

ordens do marido, rosto coberto por um *voile* de renda preto ou por reflexos do entorno (Figura 7).

Fig. 7 – Capitu e Bento (Cap. 5: 47:00 – 47:01)



Fonte: CARVALHO, 2008.

No romance, embora Bento insista em mostrar seu controle da situação através das palavras, o que vemos é a dominância de Capitu. A separação não lhe é um castigo e Bento transparece que no fundo tem consciência disso:

“Consertou a capinha e ergue-se. Suspirou, creio que suspirou, enquanto eu, que não pedia outra coisa mais que a plena justificação dela, disse-lhe não sei que palavras adequadas a este fim. Capitu olhou para mim com desdém, e murmurou:
— Sei a razão disto; é a causalidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural.; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.” (ASSIS, 2018, p. 310)

Mesmo tendo sido construída como se não tivesse voz, Capitu conseguiu romper alguns limites sociais vigentes no século XIX; seu silêncio não é sinônimo de fragilidade ou passividade, mas mobiliza a incapacidade de Bento lidar com essa força que se impõe diante dele. Desse modo, conferir à Capitu um lugar de subalternidade é um modo de marginalizar aquela que o fascinava, mas a quem não conseguia dominar. E, ao mesmo

tempo, é não assumir os silêncios que atravessam o seu próprio discurso de narrador bacharel e ex-seminarista.

O silêncio que permeia as escolhas de Bento difere do silêncio de Capitu. Machado, através de Bento, ativa os apagamentos simulados pelos mestres retóricos e bacharéis contumazes; e, através de Capitu, modifica o sentido passivo e negativo de quem parece emudecer. Ambas *personae* são figurações dos sentidos com que a nossa cultura designou o silêncio e modalizou a persuasão. Bentinho é o representante da nossa formação cultural bacharelesca, calcada nos recursos orais da retórica e da oratória, base do sistema patriarcal brasileiro no século XIX. Capitolina, a personificação de uma forma de confronto a essa tradição oralizada no Brasil emula, com a sua presença *in-visível* de capítulos inscritos, a resistência, o registro da narrativa em livro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A potência do silêncio de Capitu foi a mola propulsora que nos instigou a buscar sua potência significativa, a partir do estudo de algumas cenas e sequências do famoso romance de Machado de Assis, em diálogo com a série televisiva de Luiz Fernando Carvalho, que provocou, no público, reações que foram da rejeição ao encantamento.

Propor uma leitura intermediática, no nosso caso, envolvendo uma produção literária e outra audiovisual pressupõe lidar com múltiplas possibilidades de combinações e transformações. Uma das premissas que precisou ser considerada foi a de que não existe obra pura, pois qualquer produto cultural, ao ser idealizado e, depois, produzido, é perpassado, inclusive, pelas experiências que seu criador teve ao longo da vida, sendo atravessado pelas múltiplas misturas que constituem uma transposição midiática. Para que o leitor acesse tais camadas, precisa conhecer as categorias formuladas por Irina Rajewsky (2012), em sua perspectiva literária da Intermedialidade: as combinações (misturas em presença e nas quais se reconhecem as mídias constitutivas) e as referências (misturas que evocam mídias exteriores, as quais se transformam em novo produto, sem que as mídias constitutivas possam ser precisamente identificadas). Esta análise está, ainda, condicionada ao repertório dos sujeitos envolvidos na leitura e em sua audácia de desentranhar conexões aludidas, não explícitas, como as do silêncio em suas várias configurações. Além da formulação de Rajewsky, apoiamo-nos nas modalidades das

mídias de Elleström, que nos legou um modelo expandido para compreensão sistematizada das relações intermediárias.

Seguindo o pesquisador e reiterando a condição híbrida das conexões intermediárias, temos, portanto, uma experiência de compreensão das relações entre mídias que opera com o alongamento da duração da percepção, no esforço de distingui-la do processo de significação. Conforme Elleström, tal distinção, que na prática parece indistinguível, é necessária para o entendimento das mídias.

Assim, através de um recorte na obra literária de Machado de Assis e na obra audiovisual de Luiz Fernando Carvalho, compartilhamos uma reflexão não dicotômica sobre as vozes de Bentinho e Capitu em *Dom Casmurro* – livro e tela –, sobre a permeabilidade das fronteiras midiáticas e os benefícios advindos dessa relação intermediária, fora do usual enquadre hierarquizante das mídias transpostas.

Propusemo-nos, então, a oferecer uma outra chave de leitura para o silêncio de Capitu, e não aquela que lhe atribui uma conotação de submissão e apagamento. Em contrapartida, sabemos que o silêncio-voz de Capitu é construído *pari passu* à voz-silêncio de Bentinho. Atribuímos essa possibilidade ao caráter polissêmico do silêncio, que lhe confere a capacidade de amplificar significados e dissimular verdades na obliquidade dos olhos – não só de Capitu.

Capitolina é palimpséstica ao longo dos *capítulos* da sua vida e do livro. Perceber algumas das camadas desse silêncio, considerando as quatro modalidades das mídias formuladas por Lars Elleström (2021) na leitura de algumas cenas e sequências na leitura comparada das mídias, propiciou maior densidade e um novo modo de ver a aproximação da série televisiva de Luiz Fernando Carvalho a um dos romances machadianos que mais circulam, inclusive entre os estudantes.

Neste sentido endossamos a posição de Luiz Fernando Carvalho, quando enfatiza uma reeducação do público pela estética (2007, p. 83), a fim de oferecer ferramentas para que todos possam experimentar as novas formas narrativas que surgem com suas fronteiras cada vez mais permeáveis. “Somos todos – professores e alunos – sujeitos sociais e ativos no cenário da cultura contemporânea; vivemos diariamente experiências de intermedialidade e precisamos rever nossas formas de interação com esses conteúdos” (MUNARI & LINDEMANN, 2022, p.87). A literacia midiática, portanto, tem alcance não só estético *stricto sensu*, sendo fundamental para a formação ampla de leitores, mesmo porque a materialidade dos múltiplos artefatos que veiculam e vinculam

textos distintos em suportes diversos implicam letramentos específicos. Tais interações podem ser entendidas como processos intermediáticos, ou seja, relações entre mídias distintas e/ou dentro de uma mesma mídia; em outras palavras, procedimentos em que as mídias se combinam entre si, transferem seu conteúdo para outras mídias, podendo, ainda, transformar-se em novo produto de mídia.

Sobre o silêncio fundador e a política do silêncio: “a diferença [...] é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo” (ORLANDI, 2007, p. 71). Portanto, lembremo-nos: Bento faz seu recorte através das palavras, escolhendo o que será dito, para apagar o que não o será; Capitu - sem voz na oralidade cotidiana do marido patriarca – é a potência do registro, da escritura, é iminência – não imanência - de sentido.

Quando começamos a compreender o silêncio de Capitu sob estes outros vieses, chegamos a vislumbres, especialmente quando compreendemos que não é possível separar Capitu e Bentinho, tanto no romance de Machado, quanto na transposição de Luiz Fernando Carvalho. A violência do apagamento com que a retórica do narrador culpabiliza Capitu, vingando-se ao lhe destruir a imagem domiciliar e social, presença ausente, não o exclui da narrativa, embora tampouco o enalteça em sua pretensa indignação de marido enganado diante da mente perceptora dos leitores. Por outro lado, o fim de Capitu lhe reacende a voz; é quando o princípio de desconfiança, até para os preceptores mais crédulos, se instala.

A série televisiva, nos poucos fotogramas apresentados, transpõe o texto legível e algumas hibridações constituintes na “aproximação” ao romance machadiano de maneira artística e numa nova linguagem, marca do projeto artístico de Luiz Fernando Carvalho. Fazendo uma recriação da obra de partida, a transposição de Carvalho demanda um conhecimento intermediático, além da reformulação do processo de percepção e significação por parte do público para essa nova configuração textual que atravessa Bentinho e Capitu. Ambos representam as forças constituintes, sempre em atrito, da nossa formação política, discursiva, social, cognitiva, estética – na ambivalência do poder político e social, o concerto entre fala e silêncio, oralidade e escrita, memória e registro na transição Império e República, no Rio de Janeiro do século XIX.

Referências

ANDRADE, C. D. de. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 3*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2ª ed., São Paulo: Carambaia, 2018.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa. Dom Casmurro*. Vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. p.807-944.

CAPITU. Direção de Luiz Fernando Carvalho. BRA: Som Livre/Globo Marcas, 2008. 2 DVDs, cor, 270 min.

CAPITU/ [minissérie de Luiz Fernando Carvalho: Escrita por Euclides Marinho, colaboração de Daniel Piza, Lis Alberto de Abreu e Edna Palatnik. Fotografias de Renato Rocha Miranda e Guilherme Maia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

CHAUÍ, M. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, A. et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CLÜVER, C. *Intermedialidade*. PÓS: Revista de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 8-23, nov. 2011.

MUNARI, A. C.; LINDEMANN, C.. In: *Literacia e Intermedialidade*. In: RIBAS, M. C. C.; MARTONI, A.; DINIZ, T. F. N. (Orgs.) *Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões* – Curitiba: CRV, 2022. 368 p. (Coleção PPLIN Presente, v. 3). p.77-89.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____; PORTELA, G. *Icict recebe Eni Orlandi, precursora da Teoria de Análise do Discurso no Brasil*. ICICT, 2014. Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/content/icict-recebe-eni-orlandi-precursora-da-teoria-de-an%C3%A1lise-do-discurso-no-brasil>. Acesso em: 30 jun. 2023.

RAJEWSKY, I. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. In: DINIZ, T. (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15 – 45)

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luíza. *Intermedialidade. Uma introdução*. São Paulo: Contexto, 1922.

ⁱ Conferir ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermediais*. Apresentação Ana Claudia Munari Domingos, Camila A.P.Figueiredo, Elaine Barros Indrusiak. Porto Alegre; Edipucrs, 2021.

ⁱⁱ Henry Jenkins (*Cultura da convergência*, 2009, p.138) define como narrativa transmídia o relato das histórias distribuídas em diversas plataformas midiáticas, de modo a extrapolar os limites iniciais de um único meio.

ⁱⁱⁱ O diretor diz rejeitar veementemente o uso do termo “adaptação” para referir-se às suas obras que dialogam com a literatura pois, para ele, essa palavra carrega um teor negativo, como se, ao empregá-la, dissesse que a intenção era tornar a obra de partida mais palatável ao público. Ele teme o rótulo de produto massivo e por isso, optou por utilizar o termo “aproximação”. (CARVALHO, L. F. et al. *Capitu: minissérie*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.)

^{iv} Conferir SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

^v A grafia da expressão está vertida para o uso brasileiro, conforme em circulação nos estudos de cinema. Do francês *contre-plongée*, tem o sentido de contra-mergulho e ocorre quando a câmera está abaixo dos

olhos do observador, voltada para cima. Traz um efeito de agigantamento com alguma deformação caricata do personagem.

^{vi} Cf. O ensaio *Notícias da atual Literatura brasileira: Instinto de nacionalidade* (1873). ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Vol.III. Crítica. p.810-804.