

De *Dom Casmurro* a *Capitu*: o artifício da dúvida na tradução intersemiótica¹

Beatriz COELHO²
Universidade Federal de Juiz de Fora, MG

Resumo

Este trabalho pretende examinar a minissérie *Capitu* (TV Globo, 2008) como um fenômeno de tradução intersemiótica da obra literária *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899), tal como identificar a forma como os signos traduzidos atuam na manutenção do artifício da dúvida, lançado na obra original e preservado em sua tradução. Através de uma análise comparativa e sob uma perspectiva semiótica, verificaremos quais elementos são mobilizados na adaptação de Luiz Fernando Carvalho, de forma a preservar a ambiguidade da obra machadiana. A abordagem será feita por intermédio da teoria do signo de Peirce.

Palavras-chave: Capitu; TV; literatura; tradução intersemiótica; comunicação.

Introdução

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

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

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

Segundo Queiroz e Aguiar (2015), baseados em diversos ensaios de Haroldo de Campos, uma tradução “transcria” um sistema multinível de relações, pois opera em

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, bolsista FAPEMIG. Email: beatrizcoelhojf@hotmail.com.

diferentes níveis descritivos, “selecionando aspectos relevantes da fonte e traduzindo-os para o destino de acordo com novos materiais e processos” (p. 207, tradução nossa). O que chamamos de “nível de descrição”, pode ser definido como um artefato teórico com algum poder heurístico de explicação. No entanto, afirmam os autores, isso não significa que os “níveis” sejam naturalmente distribuídos em estruturas hierárquicas, ou que atuem de forma independente. Mas, em termos descritivos, os níveis possuem certo grau de autonomia e são coordenados por restrições mútuas e dependência (*ibid.*).

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

Conforme outra premissa fundamental (AGUIAR *et al.* 2015), a tradução intersemiótica é um processo semiótico e, “de acordo com o modelo de Peirce³, qualquer descrição da semiose envolve um complexo relacional constituído por três termos irreduzivelmente ligados – Signo, Objeto e Interpretante (S-O-I)” (p. 12, tradução nossa).

Segundo Peirce:

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

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

Um modelo triádico de TI traz algumas consequências importantes. Primeiro, como ‘signo’, ‘objeto’ e ‘interpretante’ são papéis funcionais de uma relação triádica, qualquer coisa que possa estar em tal relação pode participar da tradução. Assim, em uma TI, signo e objeto podem ser obras de arte, séries de obras, procedimentos, propriedades ou mesmo fenômenos semióticos

³ Charles Sanders Peirce (1839-1914) é o mais importante dos fundadores da moderna semiótica geral. Sua imensa obra percorre todas as áreas da filosofia e quase todas as ciências de seu tempo. (NÖTH, 1995, p. 60)

de outros campos, como modelos científicos; similarmente, o intérprete pode ser uma mente individual, mas também um grupo de pessoas (por exemplo, historiadores de arte), e muitos outros. (2015, p. 14, tradução nossa)

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

Com relação à noção de tradução, Aguiar (*et al.* 2015) afirmam, ainda, que alguns casos de TI podem ser considerados fenômenos de criatividade transformacional: “Ao traduzir de diferentes espaços conceituais, eles criam algo novo, surpreendente e valioso em seu próprio espaço conceitual, transformando-o e criando novas possibilidades a serem exploradas” (p. 15, tradução nossa). Neste sentido, os resultados da TI transformacional de Luiz Fernando Carvalho podem ser considerados novos, surpreendentes e valiosos, uma vez que configuram um trabalho inovador, que rompe com a narrativa ficcional televisual clássica e desafia o telespectador habitual das séries brasileiras, acostumados com padrões ficcionais hegemônicos da teledramaturgia (PIERRE COCA, 2013).

Para Haroldo de Campos, “se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será por meio da tradução que outros poetas, leitores e estudantes de literatura serão conduzidos a uma compreensão do mais profundo funcionamento do texto artístico, seus mais íntimos mecanismos e engrenagens” (CAMPOS *apud* QUEIROZ e AGUIAR, 2015, p. 207, tradução nossa). Desta forma, analisaremos a minissérie *Capitu* como um fenômeno de tradução intersemiótica do romance *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899) para o audiovisual.

Escrita por Euclides Marinho, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela TV Globo em dezembro de 2008, a minissérie *Capitu* traz uma nova leitura da obra machadiana sob uma estética que mescla elementos das artes visuais, literatura, teatro, dança, música, cinema, moda, cultura pop e anacronismos entre os séculos XIX e XXI.

No entanto, não é nosso objetivo aqui analisar integralmente a tradução da obra, trabalho que seria demasiado extenso para este formato. Seleccionamos para esta análise um elemento que se faz muito presente na obra de Machado de Assis e que foi preservado em sua tradução: a ambiguidade da narrativa. Dom Casmurro narra sua história de forma a convencer o leitor da traição de sua esposa. Considerando o fato de o texto ser apresentado exclusivamente sob o ponto de vista do narrador, aliado aos indícios de que Bento é um marido ciumento passional, é tecida uma atmosfera de dúvida que permeia

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

A classificação dos signos segundo modelo de Peirce

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

Primeiridade, segundo Peirce, trata-se de uma consciência imediata tal qual é, “nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir” (SANTAELLA, 1983, p. 9). É a categoria do sentimento imediato, da mera possibilidade, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo (NÖTH, 1995). A secundidade, por sua vez, está na corporificação material de uma qualidade (SANTAELLA, 1983). É a categoria da realidade, da ação, do fato e da experiência no tempo e no espaço (NÖTH, 1995). Por fim, a “terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro” (*ibid.*, p. 64), e “corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo” (SANTAELLA, 1983, p. 64). Esse sistema constitui a base formal de seu modelo de semiose e sua classificação dos signos (PARKER, 1998). De acordo com o modelo de Peirce, qualquer descrição de semiose envolve um complexo relacional constituído por três termos irreduzivelmente conectados: signo, objeto e interpretante (S-O-I); onde: o interpretante é determinado pelo objeto através da mediação do signo.

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

secundidade e terceiridade (NÖTH, 1995). O índice, por sua vez, participa da categoria da secundidade porque estabelece relações entre representamen e objeto, relações estas que têm caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade (*ibid.*). Já o símbolo é o signo que participa da categoria da terceiridade, segundo Peirce, “é um signo que se refere ao objeto que denota por força de uma lei, geralmente uma associação de ideias gerais” (1975, p. 102).

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

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

A partir das combinações entre esses três tipos de relações, chega-se a uma multiplicidade de classes de signos (PEIRCE *apud* PIMENTA e PIRES, 2020). No quadro abaixo (Figura 1), vemos nove tipos de signos derivados das três tricotomias relacionadas acima:

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

Figura 1: signos derivados das três tricotomias⁴

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

O artifício da dúvida enquanto tradução intersemiótica

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

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

Como primeiro exemplo, tomaremos o figurino utilizado por Capitu. Quando adolescente, a personagem aparece descalça na maior parte das cenas, com os tornozelos

⁴ Fonte: PIMENTA E PIRES, 2020, p. 3.

à mostra “em um período da história em que isso não era permitido para ‘as mulheres direitas’” (PIERRE COCA, 2013, p. 13). Este detalhe contrasta com o figurino usado por Dona Glória, mãe de Bentinho, a qual o narrador diz ser “uma santa” (ASSIS, 1983). No primeiro capítulo da minissérie, Dona Glória aparece sendo vestida pelas escravas, conforme a moda do século XIX: espartilho, crinolina, anáguas e os tornozelos bem cobertos - por meias e pelo comprimento da saia. Cabe ressaltar que, tanto no livro quanto na minissérie, Capitu é uma personagem sem voz. O que sabemos sobre ela, é sabido através da leitura que lhe é feita por outros personagens. Adjetivos como “desmiolada” ou “dissimulada”, dados por José Dias à garota, foram reforçados icônica e simbolicamente na figura de seus tornozelos nus e pés descalços (Figura 2-a), de modo a interpelar o espectador, tal como o faz Machado de Assis com seu leitor, se Capitu é culpada ou não. No figurino de Capitu adulta, a adoção dos véus sobre o rosto (Figura 2-b) marca uma estética de mistério em torno da personagem, solução icônica utilizada para endossar o discurso do narrador, que a vê como uma mulher que lhe esconde algo.



Figura 2: (a) Capitu adolescente de pés descalços; (b) Capitu adulta usando véus. Fonte: DVD *Capitu*.

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

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. (ASSIS, 1983, p. 53)

Na adaptação de Luiz Fernando Carvalho, grande parte do texto em que Bento se dedica a descrever sua sensação frente aos olhos de Capitu é suprimida. Em vez disso, Bentinho assume a visão subjetiva e a moça aparece em *close-up*, olhando para a câmera, o cabelo esvoaçando sobre o rosto (Figura 3), como descrito por Pucci Jr:

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

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



Figura 3: (a-b) Capitu é vista na subjetiva por Bentinho; (c) câmera volta à objetiva. Fonte: DVD *Capitu*.

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

encerra a discussão dizendo que “as crianças que se frequentam muito acabam parecendo-se umas com as outras” (*ibid.*, p. 138). Em outra passagem, é Capitu quem observa semelhanças entre o filho e o finado amigo: “Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? [...] Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar” (*ibid.*, p. 147). Bento concorda e confessa ao leitor que:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. [...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume. (*ibid.*, p. 148)

Bento chega a destacar que até a voz do menino já parecia a mesma de Escobar. Anos depois, quando Ezequiel retorna da Suíça, Bento o descreve como “o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar” (*ibid.*, p. 158). Podemos perceber que nem todas as semelhanças entre Escobar e Ezequiel foram observadas primariamente por Bentinho, que as internaliza e intensifica à medida em que são apontadas pelas outras pessoas até se convencer de que o menino é a cópia fiel de seu amigo do seminário. Em alguns momentos, o narrador chega a desdizer o dito, alegando que o filho parece “um pouco mais baixo” e “menos cheio de corpo” em relação a Escobar, ou que José Dias acharia, no menino crescido, o próprio Bento. A veredito da semelhança, no entanto, fica a cargo da interpretação do leitor que, não dispondo de recursos visuais que lhe desempatem a dúvida, fica à mercê da ótica parcial e imprecisa do narrador.

Embora a solução da representação de Ezequiel também pareça parcial em *Capitu*, alguns elementos devem ser observados a fim de que o telespectador não seja ludibriado pela narração. Em *Dom Casmurro*, toda a descrição de Ezequiel não passa de mera possibilidade, que Peirce define como primeiridade. É possível que ele se pareça, de fato, com Escobar, como também é possível que tal semelhança só exista na cabeça paranoica de nosso narrador. A partir do momento em que Ezequiel ganha corpo e rosto em *Capitu*, a (não)semelhança parte da possibilidade para a existência, que é definida na teoria das categorias de Peirce como secundidade. Ainda que a escolha de Ezequiel se mostrar muito fiel à figura de Bento ou muito fiel à figura de Escobar suspenda, certamente, a questão da dúvida, Luiz Fernando Carvalho propõe uma solução um tanto criativa: materializa a personagem numa figura muito próxima à de Escobar, mas que ainda guarda semelhanças com a figura de Bentinho adolescente. Apesar de haver muita semelhança física entre Ezequiel e Escobar, toda a postura corporal do menino, comedida e suave, remete à

Bentinho, contrastando completamente com a postura expansiva de Escobar. Ademais, é importante lembrar que Escobar é o único personagem representado pelo mesmo ator na adolescência e na fase adulta, acrescentando apenas a barba para lhe conferir ares de maturidade. Carvalho poderia ter usado, como foi o caso de Capitu e Bentinho, atores distintos para cada fase da vida da Escobar, e resgatar o ator adolescente ao final da trama no papel de Ezequiel, a fim de enfatizar a semelhança que Bentinho tanto prega haver entre os dois. No entanto, a escolha por atores distintos (embora parecidos), somados ao efeito de *flashback* do rosto de Escobar sobre o rosto de Ezequiel na tomada em que Bento revê o filho, evidenciam a dúvida se a semelhança é real ou orquestrada pela mente ciumenta de Bento Santiago. Também a voz, naturalmente diferente, mas que Bento tanto afirma ser igual, nos aparece como um recurso indexical sutil para a manutenção da dúvida, o que não seria possível caso fosse utilizado o mesmo ator.

Conclusão

Conforme exposto acima, a tradução intersemiótica (TI) é um fenômeno de interesse em diversos campos da pesquisa. Atualmente, o termo designa relações entre sistemas de diferentes naturezas, podendo ser observado em diversas áreas como literatura, cinema, dança, música, teatro, vídeo, dentre outras.

A tradução transcria um sistema multinível de relações. No caso da TI, a relação ocorre entre diferentes níveis descritivos, ou seja, não-correspondentes. A exemplo deste estudo, os signos literários e linguísticos se traduzem em signos audiovisuais.

Também vimos que a tradução intersemiótica é um processo semiótico (semiosis) e, de acordo com o modelo de Peirce, é essencialmente triádico, dinâmico, dependente do intérprete e materialmente estendido.

Introduzimos, ainda que de forma muito sucinta, a classificação dos signos segundo o modelo de Peirce, na qual este estudo se fundamentou. Pimenta e Pires (2020) explicam que a Semiótica “compreende três tipos de relações: dos signos consigo mesmos, por meio de qualisignos, sinsignos e legisignos; entre signos e objetos, que resultam em ícones, índices e símbolos; e dos signos e objetos em relação aos interpretantes [...] gerando remas, dicentes e argumentos” (p. 2-3).

Com base nesta teoria, foi introdutoriamente analisada a relação entre as obras *Dom Casmurro* (Machado de Assis, 1899) e *Capitu* (TV Globo, 2008), como um fenômeno de tradução intersemiótica. Para este estudo, foram selecionados três aspectos

específicos da tradução (o figurino de Capitu, os olhos de ressaca e a caracterização de Ezequiel) e sua relação com a ambiguidade narrativa do texto-fonte preservada no texto-alvo.

Concluimos que a tradução dos signos literários em audiovisuais e a forma como foram empregados na narrativa televisual objetivaram manter o tom misterioso da obra machadiana. Embora o escritor pouco tenha se dedicado a descrever as roupas usadas por Capitu na obra literária, a escolha de seus figurinos na obra audiovisual revela traços de sua personalidade que Bentinho narra ao longo do romance, buscando sempre colocar em dúvida o telespectador a respeito de sua índole. Também os olhos de ressaca de Capitu são traduzidos em signos que remetem à sensualidade, força e poder; que enfatizam seu suposto caráter sedutor e manipulador, descritos por Bentinho. Por outro lado, a mudança da câmera subjetiva para objetiva coloca em xeque se toda aquela fúria no olhar de Capitu é real ou apenas fruto da imaginação de Bento, ou da memória falha do narrador. Por fim, a escolha dos atores, a caracterização de Ezequiel e a forma como se apresenta na minissérie, sustentam a dúvida suscitada no livro: se ele realmente se parece com Escobar, como Bento afirma ser, ou se a semelhança não se passa de um delírio da mente enciumada de Dom Casmurro.

Agradecimentos: Beatriz Coelho agradece o apoio recebido da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), Belo Horizonte – MG, Brasil.

Referências

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Semiosis and intersemiotic translation. **Semiotica**, DOI 10.1515/sem-2013-0060, p. 283-292, 2013.

AGUIAR, Daniella; ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. Intersemiotic translation and transformational creativity. **Punctum**, 1(2): 11-21, 2015.

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. From Gertrude Stein to Dance: Repetition and Time in Intersemiotic Translation, **Dance Chronicle**, 38:2, 204-232, 2015.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

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

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura E Sociedade**, São Paulo, vol. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085> Acesso em: 9 dez. 2020.

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

_____. **Peirce – A Guide for Perplexed**. Bloomsbury, 2013.

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

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

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

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

PIERRE COCA, Adriana. Entre diálogos: a literatura através da TV na microssérie Capitu. **Dito Efeito**, ano IV, vol. 4, num. 4. Curitiba, Jan-Jun 2013. Disponível em: <http://www.telerrecriacao.com.br/anexos/ENTRE%20DI%20C3%81LOGOS%20A%20LITER%209%20ATURA%20ATRAV%20C3%89S%20DA%20TV%20NA%20MICROSS%20C3%89RIE%20CA%20PITU.pdf> Acesso em: 9 dez. 2020.

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

PUCCI JR, Renato Luiz. A minissérie Capitu: adaptação televisiva e antecedentes fílmicos. **MATRIZES**, Ano 5 – Nº 2, p. 213-230, São Paulo, jan-jun 2012. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IVmVGAKyNuoJ:www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38334/41195/45213+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> Acesso em: 9 dez. 2020.

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

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. *E-book*. (Digitalizado e formatado para: Projeto Democratização da Leitura). Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmFyaW9sdWNpYXNhbnRhZWxsYXxneDo0OTlkODc5ZmNlZjY1ZTZh> Acesso em: 22 ago. 2022.